



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** W stronę nieoczywistości : teksty różne

**Author:** Filip Mazurkiewicz

**Citation style:** Mazurkiewicz Filip. (2016). W stronę nieoczywistości : teksty różne. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Filip Mazurkiewicz

# W stronę nieoczywistości

• Teksty różne



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu śląskiego  
KATOWICE 2016

## Filip Mazurkiewicz

pracuje w Zakładzie Literatury  
Poromantycznej Uniwersytetu  
Śląskiego. Współautor książki  
*PrzeczyTacie „Ferdydurke”* (Katowice  
1998). Pisał o twórczości Teodora  
Parnickiego (*Podróż na Atlantyde*,  
Katowice 2012), o problematyce  
polskiej nowoczesności  
w dziewiętnastym wieku (*Opowieści  
nowoczesne*, Katowice 2015).  
Ostatnio zajmuje się  
problematyką polskiej męskości  
dziewiętnastowiecznej  
i dwudziestowiecznej w ramach  
projektu badawczego NCN Maestro.  
Publikował między innymi  
w „Pamiętniku Literackim”  
i „Tekstach Drugich”. Jego zaintere-  
sowania badawcze koncentrują się  
głównie wokół prozy drugiej połowy  
XIX i XX wieku.



W stronę nieoczywistości



PRACE  
NAUKOWE



UNIwersytetu  
Śląskiego  
w Katowicach

NR 3521

Filip Mazurkiewicz

W stronę nieoczywistości  
Teksty różne

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Ewa Graczyk

# Spis treści

Wprowadzenie

– 7 –

Między postacią a osobą. O postaci literackiej w *Tylko Beatrycze*  
Teodora Parnickiego

– 13 –

„Kocham cię” i nieobecność przedmiotu

– 41 –

Zagłada i życie

– 53 –

Ironia socjalizmu

– 69 –

*Extreme makeover*

– 87 –

Za co lubimy pornografię?

– 99 –

Melancholia Stefana Szymutki

– 107 –

Doświadczyć doświadczenie – o *Poetyce doświadczenia* Ryszarda Nycza

– 119 –

– 5 –

Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena

– 131 –

Kronos na brygu Banbury

– 157 –

Niewidzialna *Operetka* Witolda Gombrowicza  
Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej

– 167 –

Historia literatury jako outsourcing

– 219 –

Nota edytorska

– 227 –

Indeks osobowy

– 229 –

Summary

– 233 –

Résumé

– 235 –

## Wprowadzenie

Prezentowane w niniejszej książce teksty powstawały przez wiele lat, ale też, co od razu trzeba zaznaczyć, powstawały z przerwą – przerwą niemal dekady, kiedy nie tylko nie zajmowałem się uniwersyteckimi zatrudnieniami, ale też nie zajmowałem się – mówiąc nieco górnolotnie – historią literatury. Tylko trochę usprawiedliwia mnie fakt, że ani na chwilę nie przestałem czytać. Niemniej powiedzieć można, że moje lektury z czasu wspomnianego dziesięciolecia nie były lekturami profesjonalnymi, zmierzającymi do podążającego w ślad za nimi pisania o literaturze, nie były przygotowaniem do pisania, czytaniem z ołówkiem w rękę i z fiszkami w pogotowiu. Może więc nie były to lata całkowicie stracone z literaturoznawczego punktu widzenia, ale dla pisania – owszem, i tak już zostanie. Stąd więc pierwsze trzy teksty – z których dwa (*Między postacią a osobą* oraz „*Kocham cię*” i *nieobecność przedmiotu*) poświęcone są powieści Teodora Parnickiego *Tylko Beatrycze*, trzeci natomiast (*Zagłada i życie*) dotyczy problematyki Holocaustu – powstały pod koniec lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia, wszystkie kolejne zaś w ciągu ostatnich pięciu lat, najczęściej przy okazji sesji naukowych, ale oczywiście nie tylko, bo także na przykład w ramach projektu badawczego zatytułowanego „Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności”. Zbiór zawiera traktujące o różnych kwestiach teksty; niektóre z nich opublikowane zostały już wcześniej, inne w niniejszej książce debiutują w druku (zob. *Nota edytorska*). Są to po prostu różne teksty i dlatego, mimo szczerych chęci oraz pewnych

wysiłków intelektualnych, nie zdobyłem się na inny podtytuł niż właśnie *Teksty różne*. I nawet jeśli coś je, poza osobą autora oczywiście, dodatkowo łączy, to jest to taki wspólny mianownik, z którego trudno zdać sprawę i który niełatwo wyrazić w skrótowej formule tytułu. Niemniej w formie dłuższej i opisowej da się to, jak sądzę, zrobić, i zagadnieniu temu wypada teraz poświęcić kilka słów.

Wydaje mi się bowiem, że tym, co stanowi linię łączącą te naprawdę różne teksty, jest zajmująca w nich zwykle centralne miejsce interpretacja tekstu (na ogół, choć nie bez wyjątków) literackiego. Interpretacja – czyli co? Nie podejmuję się odpowiedzi na to pytanie. Niemniej chciałbym zwrócić uwagę na pewną definicję interpretacji, którą zaczerpnąłem z – po pierwsze – zupełnie innej niż literaturoznawstwo dziedziny, bo z informatyki; zaczerpnąłem ją – po drugie – z najbardziej niestabilnego źródła (może nawet: pseudoźródła) wiedzy, jakim jest Wikipedia; wreszcie – po trzecie – nie jestem w stanie jej zrozumieć z punktu widzenia wiedzy, z której się wywodzi, czyli z informatyki, to znaczy nie wiem, co informatyk sobie myśli, gdy ją czyta, czy odczuwa jej wieloznaczność, czy wyczuwa jej czar. Pewnie jest odwrotnie: informatyk pojmuje ją w głębi ścisłości swej dziedziny, a każde słowo w niej użyte znaczy dlań co innego niż dla mnie. To jednak nie jest żadne zmartwienie, ponieważ nieodparty czar tej definicji – za chwilę ją przytoczę – bierze się właśnie stąd, że – zapewne przez całkowity przypadek – formułujący ją informatyk nie miał pojęcia, co pisze z punktu widzenia literaturoznawcy. Użyte w niej słowa znaczą dla informatyka zupełnie co innego niż dla mnie – literaturoznawcy, co oznaczałoby, że pracuję – by tak powiedzieć – na tłumaczeniu tłumaczenia. Tym lepiej. Oto – składająca się z trzech punktów – definicja interpretacji (w informatyce):

1. Przekształcanie (translacja) instrukcji programu na bieżąco do kodu maszynowego lub innej formy pośredniej i natychmiastowe ich wykonywanie. Zmusza to do ustawicznego tłumaczenia wykonywanych instrukcji, co wielokrotnie wydłuża czas działania programu. Zaletą jest natomiast łatwość dokonywania zmian w programie w trybie konwersacyjnym.

2. Nadawanie informacjom wejściowym nowych znaczeń na wyjściu. Bezpośrednie przetwarzanie informacji (danych) w działania.
3. Reinterpretacja – ponowna interpretacja<sup>1</sup>.

Podkreślam jeszcze raz, że nie wiem, co to znaczy w odniesieniu do programów, komputerów, procesorów i serwerów. Nie wiem i nie chcę wiedzieć, więc mogę zacząć czytać. Interpretacja jest przekształcaniem, zaś przekształcanie jest tym samym, co translacja. Niewątpliwie: w ramach literaturoznawstwa znajdziemy bardzo wiele języków badawczych, rozmaitych subkodów dyscyplinowych, na które interpretator przekłada interpretowane dzieło literackie. Interpretacja jest więc tym samym, co translacja. Rzeczywiście, mogę przełożyć pewne – nie wszystkie – sensy zawarte np. w *Lalce* Prusa na język psychoanalizy (szczególnie, gdy rozwinę dość słabo zaznaczoną w powieści postać ojca Wokulskiego i wynikające z relacji z nim konsekwencje związane z postawą bohatera wobec kobiet); mogę – wzorem Jana Kotta i jego następców – rozważać składowe relacje ekonomicznych zawartych w powieści i dokonać translacji sensów tekstu Prusa na język marksistowskiej krytyki literackiej; mogę rozwijać szerokie intertekstualne nawiązania powieści itd. Mam na podorzędziu szereg języków interpretacyjnych, a znając je, sytuuję się w miejscu przejścia między tekstem powieści a którymś z tych języków, staję się więc tłumaczem: język literacki przekładam na wybrany język badawczy. Staję więc w podwójnym ograniczeniu: ogranicza mnie język oryginału, a także język badawczy. Posiadam pewną przestrzeń wolności i to zarówno wobec tekstu oryginalnego, jak i w zakresie wyboru subkodu, muszę jednak zdawać sobie sprawę z ograniczeń i to jest miarą mojego profesjonalizmu, ale też wyrazem indywidualnych preferencji i namiętności.

Translacja owa odbywa się, jak czytamy, „na bieżąco”. Rzeczywiście, tak to działa. Przynajmniej wtedy, gdy teoria tekstu zastępuje teorię dzieła, to znaczy wtedy, gdy potraktujemy tekst literacki jako przepływ niestabilizowanych znaczeń. Sądzić

---

<sup>1</sup> Źródło: Wikipedia. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Interpretacja\\_\(informatyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Interpretacja_(informatyka)) [dostęp: 2.10.2015].



można, że modelowym przykładem czytania tekstu (odróżnionego uprzednio od dzieła) „na bieżąco” jest S/Z Rolanda Barthes’a. Czytanie odbywa się w zgodzie z przepływem tekstu, w zgodzie z jego narastaniem, jego linearnym przebiegiem, czyli właśnie „na bieżąco”. Co jednak podlega translacji „na bieżąco”? Podlega jej instrukcja. Tekst literacki wysyła do mnie, do czytelnika-tłumacza, instrukcje, co rozumiem jako niestabilny proces wytwarzania znaczeń z równoczesnym wytwarzaniem ruchomych granic dla ich odczytywania. Produkcja znaczeń zachodzi więc w linii napięcia między rozplenianiem znaczeń i równoczesnym ograniczaniem translacyjnej dowolności. Translacja odbywa się zatem jako balansowanie na granicy dowolności i ograniczenia. Instrukcje wysyłane przez tekst otwierają możliwości, ale jednocześnie wprowadzają ograniczenia dla wybieranych „na bieżąco” kodów („kodów maszynowych”), na które następuje translacja, gdzie owe kody to – jak już wspomniałem – subjęzyki dyscyplinowe, czyli – inaczej mówiąc – (moje, wybrane przeze mnie) maszyny do czytania. Skutek tego procesu moja definicja opisuje tak: „Zmusza to do ustawicznego tłumaczenia wykonywanych instrukcji, co wielokrotnie wydłuża czas działania programu. Zaletą jest natomiast łatwość dokonywania zmian w programie w trybie konwersacyjnym”. Tekst zmusza mnie do ustawicznego powrotu do samego siebie, do wielokrotnej lektury, ale też do zwielokrotnionej translacji: zastosowanie pewnego „kodu maszynowego” nie wyklucza innego, przeciwnie: namawia mnie do wypróbowania innego, i jeszcze innego (oczywiście, zawsze w pewnych niestabilnych granicach). W tym miejscu „moja” definicja zabiera głos w długiej dyskusji na temat granic interpretacji oraz niebezpieczeństw nadinterpretacji i próbuje go zgrabnie rozwiązać poprzez pojęcie instrukcji wpisanej w tekst, z jednej strony, i kwestię konwersacyjności, na którą skazany jest interpretator-translator – z drugiej strony.

Wydłużenie czasu działania aż nadto dobrze rozumiemy: tekst literacki pozostaje otwarty na jakąś kolejną, inną lekturę; nie jestem w stanie go zamknąć, zabezpieczyć przed inną lekturą; ani moją własną, ani kogoś innego. Tkwię bowiem w samym środku „trybu konwersacyjnego” – konwersuję z teks-

tem, konwersuję sam z sobą, konwersuję z lekturami wcześniejszymi od mojej (tzn. z wcześniejszymi translacjami, czyli też z wcześniej zastosowanymi do lektury subjęzykami dyscyplinowymi), konwersuję też – na przykład w formie jawnej lub ukrytej refutacji – z ewentualnymi późniejszymi lekturami (translacjami), na które tekst jest zawsze gotowy, ponieważ czas jego działania nigdy się nie zatrzymuje. Pozostałe dwa punkty mojej definicji tylko potwierdzają dotychczasowe intuicje. Oczywiście jest przecież to, że w wyniku tak zarysowanego procesu translacji „na wyjściu” otrzymujemy przetworzenie tego, co dostaliśmy „na wejściu”. Tekst w procesie translacji ulega przekształceniu w tym sensie, że otrzymuje nowe znaczenia, ale oczywiście zawsze pozostaje tym samym tekstem. Tekst wysyła informację, informacja ta ulega zaś przekształceniu w procesie translacji – proces ten, choć wielorako zapośredniczony (przez czas powstania, czas lektury, aktualny stan dyscypliny, tendencje i mody panujące w czasie lektury, erudycję czytelnika itd.) jest jednak – z drugiej strony – procesem bezpośrednim, ostatecznie bowiem ów akt lektury zawsze odbywa się w pewnej bezpośredniości, by tak powiedzieć, sytuacyjnej: to ja sam gdzieś jestem i coś czytam, nic bardziej bezpośredniego pod słońcem. Bezpośredniość ta to również aktywność, to działanie. Tekst zmusza mnie do działania, namawia do działania, sprawia, że zaczynam działać – o ile tekst działa (na mnie), o tyle ja działam (na tekście). Są teksty, których z rozmaitych powodów nie jestem w stanie czytać. W takiej sytuacji, o ile nie działam, o tyle proces translacji w ogóle się nie uruchamia. W przeciwnym razie, wtedy, gdy wkraczam aktywnie w działanie translacyjne, zaczyna obowiązywać punkt trzeci, ponieważ moja interpretacja jest zawsze i źródłowo reinterpretacją. Cały opisany wyżej proces to seria takich działań na tekście literackim, które wiodą mnie w stronę nieoczywistości: moja lektura jest bowiem każdorazowo nieoczywista, otwarta na kolejną, być może bardziej fortunną translację, na ciekawszą, bardziej inspirującą lekturę.

Jak wspomniałem, taki model czytania jest – jak mi się wydaje – obowiązujący w całej niniejszej książce, spaja on różne pomieszczone w niej teksty nie tylko poprzez fizyczność tomu, ale także właśnie przez nieoczywistość lekturowych pro-

pozycji, jak również ich różnorodność. Umożliwi też jedyną jak sądzę ośmozę zachodzącą pomiędzy nimi. Jest i nadzieja na inną wykładnię podtytułu *Teksty różne*. Dobrze by bowiem było, gdyby teksty zgromadzone w niniejszym tomie okazały się różne od innych tekstów napisanych na te same tematy. Decyzję tę jednak – czy za takie je uznać – pozostawiam czytelnikowi.

# Między postacią a osobą O postaci literackiej w *Tylko Beatrycze* Teodora Parnickiego

Owo miejsce jest właśnie miejscem umykania sensu.

V. Descombes<sup>1</sup>

Zadaniem niniejszego szkicu jest opis sposobu kreowania postaci literackiej i semantycznych konsekwencji takiej kreacji w powieści Teodora Parnickiego *Tylko Beatrycze*<sup>2</sup>.

Tytuł szkicu oznacza, że Parnicki wykracza poza językowy byt postaci literackiej i koncentruje wysiłek na poszukiwaniu osoby w historii. A zatem – cytując lapidarną tezę Stefana Szymutki – autor *Nowej baśni* jest „pisarzem bytu”, pisarzem „obszaru poza-historii”. Podkreślam, że niniejsza analiza przyjuje wraz z tym stwierdzeniem wszystkie jego metodologiczne konsekwencje, poza nimi zaś cały towarzyszący stwierdzeniu temu niepokój. Ów niepokój, jak sądzę, rodzi się z zasadniczego napięcia między tym, co w obrębie koncepcji „supernowoczesne”, ukazujące Parnickiego jako postpostmodernistę *avant la lettre*, a tym, co w niej wstydliwie konserwatywne, odstręczające i kuszące zarazem, a takie właśnie jest pytanie o zdarzenie w powieściowym przebiegu.

Nie chcę jednak rozważać tu tego problemu. Rozbudowany tytuł miał z zamierzenia ograniczyć do minimum metodolo-

---

<sup>1</sup> V. DESCOMBES: *Umykanie sensu*. Tłum. M. KOWALSKA. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z wydania T. PARNICKI: *Tylko Beatrycze*. Warszawa 1962. Numery stron podaję w nawiasach.

giczny wstęp i pozwolić na szybkie przejście do właściwej materii analitycznej. Niech więc tak się stanie.

\* \* \*

Różne rekapitulacje stanu badań nad problematyką postaci literackiej przynoszą zniechęcające spostrzeżenia<sup>3</sup>. Koniunktura dla tego typu badań jest zła, a wiedza o postaci uznawana w kręgu znawców za niemodną. Powieściopisarze, przede wszystkim w samych utworach, ale także w rozmaitych deklaracjach dyskursywnych, wypowiedzieli postaci literackiej konstruowanej w kategoriach antropomimetycznych prywatną wojnę, prowadzoną metodami dezintegracji i redukcji. Zjawisko to wiedzie do „punktu granicznego, do eliminacji postaci jako choćby tylko rozróżnialnego podmiotu, na którym osadzają się działania, przeżycia czy wypowiedzi”<sup>4</sup>. Tak dzieje się w przypadku „nowej powieści” we Francji. Redukcja postaci do zespołu intertekstualnych nawiązań charakteryzuje z kolei niektóre powieści nurtu postmodernistycznego.

Dążność badaczy do marginalizacji rozważań o postaci literackiej może więc wynikać z „kondycji” postaci w literaturze, chociaż wydaje się, że oba dopełniające się zjawiska mają swe podłoże we współczesnym dyskursie filozoficznym. Przeprowadzone w kręgu filozoficznych dociekań rozbicie podmiotu daje na terenie literatury dezintegrację postaci literackiej, wynikającą z zaburzenia koherencji i spójności przedstawienia. Jeśli więc literaturoznawcza refleksja nad postacią literacką – jak przekonuje Henryk Markiewicz – nie może uniknąć kategorii antropomimetycznych, to nic dziwnego, że podejmowana bywa ona niechętnie, a jeśli już, to przy okazji rozważań narratologicz-

---

<sup>3</sup> Na temat postaci literackiej zob.: H. MARKIEWICZ: *Postać literacka*. W: IDEM: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984; E. KUŹMA: *Zniekształcenie postaci literackiej wywołane językiem teoretycznym zastosowanym do jej opisu*. W: *Autor, podmiot literacki, bohater*. Seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. T. LXIII. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983; H. MARKIEWICZ: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 461–467. Prezentowana rekapitulacja stanu badań nad postacią literacką powstała głównie na podstawie zestawionych w artykule tekstów.

<sup>4</sup> H. MARKIEWICZ: *Postać literacka...*, s. 148.

nych, sprowadzając postać do repertuaru funkcji, do poziomu aktancyjnego.

Wydaje się, że koncepcja postaci literackiej w powieści *Tylko Beatrycze* Parnickiego jest sformułowaną w języku literatury próbą odpowiedzi na owe problemy.

Przyglądając się zarówno tekstowi utworu, jak i sposobom kreacji postaci, możemy zauważyć, że przedstawienie zostaje wyparte przez przytoczenie. Postaci nie przedstawia słowo narratora (gdyż generalnie jest w tekście nieobecne), narrator wprowadza postacie poprzez przytoczenia ich słów, ich wypowiedzi „mówionych” bądź „pisanych”, a zatem postać pojawia się w przestrzeni wewnątrztekstowej komunikacji, w której interferują kwestie wygłaszane przez osoby biorące udział w dialogu<sup>5</sup>. Redukując przedstawianie do bezpośredniego przytoczenia wypowiedzi (mowa niezależna), pisarz konsekwentnie stosuje postaciowanie pośrednie<sup>6</sup>. Mamy tu do czynienia z całkowitą rezygnacją twórcy z takich środków postaciowania, jak opis zewnętrznych wyglądków i stanów psychicznych, monolog wewnętrzny, strumień świadomości itd.

Poza imieniem postaci, tekst nie podsuwa żadnego gotowego i dającego się łatwo wykryć schematu scalania i integracji. Przedstawienie pośrednie, dokonywane przez przytoczenie wypowiedzi *in extenso*, pozornie tylko obiektywizuje postać wyraźniej, albowiem postać nie uwyrażnia się jako byt, lecz jako tekst<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Na marginesie tych stwierdzeń przytoczyć warto następującą uwagę R. Barthes'a, zanotowaną przy okazji rozważań nad Loyolą: „W średniowieczu, powiadają historycy, najsubtelniejszym zmysłem, perceptywnym *par excellence*, zmysłem, który ustanawia najbogatszy kontakt ze światem, jest słuch; wzrok zajmuje dopiero trzecią pozycję, po dotyku. Później następuje odwrócenie: oko staje się najwyższym organem percepcji [...]. Ta przemiana ma ogromne znaczenie religijne. Pierwszeństwo słuchu, bardzo żywe jeszcze w XVI wieku, było zagwarantowane teologicznie: Kościół opiera swój autorytet na słowie, wiara jest słuchaniem: *auditum verbi Dei, id est fidem*; ucho, tylko ucho jest organem Chrześcijanina”. R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. M. Lis. Warszawa 1996, s. 74.

<sup>6</sup> Termin H. Markiewicza w: H. MARKIEWICZ: *Postać literacka...*, s. 156.

<sup>7</sup> Uwagi te mają charakter polemiczny wobec stwierdzeń zawartych w książce T. Cieślakowskiej *Pisarstwo Teodora Parnickiego* (Warszawa 1965, s. 214).

Opisany zabieg konstrukcyjny eksponuje językowy byt postaci, kierując czytelniczą uwagę na zagadnienia i – rzecz by można – wiry języka. Pomiędzy odbiorcą przekazu a postacią rozpościera się otchłań języka, rozumianego tu jako idiom językowy przemawiającej postaci. Język zarówno umożliwia komunikację, jak i przekreśla szansę na **pełne** porozumienie.

\* \* \*

Słowo wypowiedziane przez postać nie zostaje poddane „narracyjnej obróbce”, więcej: postać obecna jest jedynie jako swe słowo; nie wprowadzają jej opisy narracyjne, działania pozostawione są bez komentarza. W takiej sytuacji czytelnik zapoznaje się jedynie z poziomem wypowiedzeniowym, prezentowane są bowiem jedynie wypowiedzenia, jakby z pominięciem poziomu przedstawieniowego. Pozostaje jednocześnie świadomość, że ów poziom przedstawieniowy także jest w tekście powieści obecny, z tym, że nie w tekście utworu, lecz – pośrednio – przez wypowiedzi postaci, poprzez które objawia się ogromny świat zdarzeń. Ów tekst opowiadanej w powieści historii nadbudowuje się ponad tekstem utworu, abstrahowany ze słów postaci nadbudowuje się zatem z poziomu przedstawionych wypowiedzi. Mimo że czytelnikowi dostępny jest jedynie poziom wypowiedzi, to musi on – między wypowiedzi a przestrzeń swego własnego odbioru – wpisać przedstawieniową warstwę tekstu, mówiąc inaczej, musi on „napisać” na własny rachunek, ale i na własny użytek, warstwę narracyjną, bez niej bowiem nie może śledzić historii opowiadanej przez powieść. Piszący te słowa dokonał lektury uspoólniającej, jednak szczupłość miejsca, jakim dysponuje, nie pozwala na przedstawienie w pełni wyników tej pracy, jak i powikłanych dróg owej lektury. Z konieczności więc przywołane tu zostaną tylko te fragmenty „odtworzonej” warstwy narracyjnej, które są niezbędne dla wyводу.

By móc w dalszym ciągu mówić o postaci literackiej w powieści *Tylko Beatrycze*, przenieśmy się na poziom zdarzeń przedstawionych nie wprost, lecz ewokowanych w słowach („mówionych” i „pisanych”) postaci. W znacznej mierze dopomoże to w dalszych rozważaniach.

Wzór integracji, którego odnalezienie spoczywa na czytelniku, daje się dostrzec na poziomie warstwy narracyjnej powieści, tworzonej przez czytelnika.

postać powstaje na podstawie tekstu, jest w nim zakorzeniona, ale dana jest w nim co najwyżej częściowo, [...] układ ten kształtuje się dopiero w odbiorczym procesie selekcji, scalania i streszczania poszczególnych rozproszonych zdań i ich zespołów, a dalej wnioskowania, domniemywania i nazywania, które to czynności nadają materii semantycznej formalną strukturę atrybutów postaci<sup>8</sup>.

Jak więc widać, projekt Parnickiego, dający się odczytać z tekstu powieści, i tym razem nie zrywa z tradycją literacką, a jedynie radykalizuje już istniejące schematy konstrukcyjne.

Wyposażeni w niezbędną wiedzę o zdarzeniach w powieści, możemy teraz rozważyć, co dzieje się między uspołnioną, „ożywioną”, koherentną postacią a jej „własnym” tekstem o sobie, inaczej mówiąc: **jaka relacja zachodzi między zrekonstruowanymi dziejami Stanisława a jego słowem o sobie przytaczanym przez powieść**. Chodzi oczywiście o relację tekstu do tekstu i trudno na razie przewidywać, co dociekania owe przyniosą.

Popatrzmy na sytuację z rozdziału pierwszego. Scena, w której odbywa się dialog Stanisława z mnichami, a potem spalenie tych mnichów, jest zawężeniem wielu ważnych wątków. Możemy w następujący sposób zrekonstruować fakty: 1) żaden ze spalonych mnichów nie był ojcem Stanisława; 2) i mnisi, i Stanisław wiedzieli, kto spłodził bohatera z młynarżówną; 3) Stanisław, podając się za trybuna ludowego, nie miał na uwadze przede wszystkim poprawy doli chłopów pańszczyźnianego; 4) bohater oskarża mnichów o winy rzeczywiście popełnione; 5) Stanisław już w 1309 roku sądzi, że może uzyskać rozgrzeszenie za zbrodnię spalenia mnichów; 6) opowieść o pozaoceanicznej wyprawie ojca Andrzeja jest zemstą „zza grobu” przeprowadzoną na Stanisławie przez mnichów; 7) Stanisław jest świadomy tego, że spalenie mnichów leży w interesie pana na Komorowie, Pere-

---

<sup>8</sup> H. MARKIEWICZ: *Postać literacka...*, s. 154–155.



grynusa syna Ludera (chodzi o sprawę fałszerstwa); 8) Stanisław nieświadomie działa na korzyść ubiegającego się o koronę Władysława Łokietka; 9) Stanisław zmierza do tego, by dysponenci tajemnicy jego przyjścia na świat ponieśli śmierć, poprzez spalenie mnichów eliminuje świadków tego wydarzenia.

Trudno w takim gąszczu faktów odnaleźć, uchwycić jakiś system motywacyjny. Bohatera nie można sprowadzić wobec opisanej różnorodności możliwości do jakiegoś oswojonego, znanego nauczyciela o literaturze wzorca postaci jako motywu. Wbrew początkowym mniemaniom, Stanisław nie jest wyłącznie kolejnym wcieleniem postaci poszukującej ojca (biologicznego bądź duchowego). Nie jest też typem wyprzedzającego swą epokę reformatora społecznego – „siłacza”. Nie jest przebiegłym politykiem – agentem, choć przecież bywa nim czasami, z tym że na niewielką skalę. Nie stosuje się wobec niego prosty schemat freudowski, polegający na zabiciu ojca (kompleks edypalny). Nie jest mścicielem własnych krzywd doznanych od mnichów, chociaż taki sposób interpretacji wydarzeń we wsi Mochy może się tu narzucić. Zauważmy, że Stanisław należy do każdego z sygnalizowanych tekstów po trosze, nie do końca, żaden z nich nie wyczerpuje bowiem bogactwa semantycznego tej postaci; Stanisław i jest, i nie jest – jako tekst – częścią tych tekstów, rozumianych tu jako teksty kultury lub motywy. Za każdym razem jest zarówno tym tekstem, jak i niespójnością tekstową. Dzięki temu – można powiedzieć – opalizuje różnymi, często wykluczającymi się znaczeniami. Trzeba pamiętać, że przedstawiona wcześniej lista nie jest kompletna, że daje się ona wyprowadzić – rzecz jasna przy znajomości owego „drugiego poziomu” zdarzeń – zaledwie z pierwszego rozdziału powieści. Więcej – trzeba także pamiętać, że nie przyjrzelśmy się jak dotąd językowemu (na poziomie wypowiedzeniowym) ujęciom zestawionych faktów występujących w deklaracjach samego bohatera, więc pominęliśmy jeden z językowych aspektów problemu. Wydarzenia z rozdziału pierwszego bohater, będąc już w Awinionie, „opracowuje” językowo na użytek przesłuchań.

Dopiero tu odległość tekst – tekst powiększa się, a bohater wymyka się czytelniczkiej klasyfikacji, nie mówiąc o fingowanym samorozpoznaniu. Najpierw podaje się za trybuna ludowego

i sugeruje, że jego ojcem był jeden ze spalonych mnichów. Daje też do zrozumienia, że sam nie wie, kto był jego ojcem. Sprawia wrażenie racjonalisty, wierzy jednak w możliwość swojej pozoceanicznej wyprawy. Czasem jest sprawny politycznie, czasem dziecinnie naiwny.

Przedstawione zestawienie sugeruje, by traktować bohatera jako osobę. Zauważmy, że niewystarczalność tekstu każe pomyśleć o osobie wyłaniającej się spoza tekstów. W powieści Parnickiego język nie wystarcza do opisu postaci, gdyż ta nieustannie ucieka od opisu. Pisarz projektuje dzieło w taki sposób, by penetrować obszar między słowem a rzeczą (osobą). Postać, która na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie silnie tekstualnej, okazuje się na koniec wymykać tekstualności i „chce” być ujmowana jako osoba. Opozycją postać-tekst i postać-osoba będziemy się posługiwać w dalszej części wywodu<sup>9</sup>.

Opozycja ta nie wynika z przekonania o „przezroczystości” znaku językowego, a jedynie nakierowuje naszą uwagę na to, co niejęzykowe i niestabilizowane znaczeniowo, co przeziiera spoza bytu mowy jako pewien bezkształt. A zatem teraz nie może być mowy o prostych kategoriach antropomimetycznych, te bowiem nadbudowują się zawsze ponad językowym, uprzednim wobec refleksji typem dyskursu o człowieku, więc kategorie owe – tak samo jak świat dzieła literackiego – posiadają byt tekstualny. Tymczasem sposób kreowania postaci w powieści Parnickiego zmusza do myślenia o niejęzykowym w miejsce „omówionego”. Myślenie przy pomocy modelu musi zostać zastąpione przez myślenie w kategoriach tajemnicy, różnicy i alienacji.

Wydaje się, że Parnicki w pewnym sensie rozbija mitologię rozbicia podmiotu, gest ten jednak wcale nie redukuje owego rozbicia, albowiem wykonywany jest w chwili, w której podmiot już jest rozbity. Rozbicie mitologii rozbicia dokonuje się na terenie owej degradacji, więc nie mamy do czynienia z restytucją podmiotu, a jedynie z tworzeniem czegoś, co nazwać by można „rozbitą całością”. Tę „rozbitą całość” nazywamy tu osobą, któ-

---

<sup>9</sup> Określenie obszaru literackiej penetracji jako obszaru między słowem a rzeczą (osobą) oraz wprowadzenie opozycji postać-tekst, postać-osoba, zawdzięczamy S. Szymutce, zob. IDEM: *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992.

rej jednostkowość jest jednostkowością oksymoronu, skomplikowanego i wieloczlónowego. Jego elementy są wprowadzie rozmaitego pochodzenia, łączą niełączliwe, a czasem wykluczające się porządki nieprzystawalne, połączone stanowią jednak pewną całość – jednokrotną i, co jeszcze ważniejsze, niepowtarzalną – która może istnieć tylko i wyłącznie w przestrzeni owego połączenia. Pojęcie osoby wszakże nie odwołuje się do koncepcji personalistycznych, a używane jest tu z braku lepszego określenia. Po *Słowach i rzeczach* Foucaulta użycie słowa człowiek wymagałoby zbyt wielkiej liczby zastrzeżeń. Dalsza analiza pokaże artystyczną realizację takiego projektu.

Słowo nigdy nie należy do postaci; to raczej postać przemawia w obrębie jakiegoś języka. Wybór języka jest na pozór gestem suwerennym, który jednak, równocześnie z wykonaniem, ze swą jednostkową realizacją, traci suwerenność, bo język, bez względu, czy rozumiemy go tu jako system, czy jako wszystkie możliwe do powiedzenia w nim zdania, przychodzi z zewnątrz, jest zewnętrżnością. Gdy przyglądamy się postaci, widzimy, że stanowi ona zespół kilku wykluczających się w obrębie gatunku trzonów strukturalnych (a zatem kilku tekstów), co w pierwszej kolejności podkreśla językowe substancjalizowanie się postaci (wymykanie się jednoznaczności osiągnięte poprzez multiplikację trzonów to już dalsza sprawa)<sup>10</sup>. Droga od postaci do osoby rozpoczyna się w języku; chociaż jest próbą transgresji, to nigdy nie opuszcza horyzontu słowa. Wszystko jednak musi rozpocząć się od identyfikacji trzonów strukturalnych (mściciel, „Telemach”, sprawny agent itd.). Gdy natomiast, znając przebieg „omówionych” w powieści zdarzeń, przyglądamy się wypowiedziom postaci (tekst utworu), to zauważamy, jak postać zatracą się w sensoproduktywności i płynącej stąd wieloznaczności słowa:

straszna to rzecz – wieloznaczność słów, wręcz zdradziecka niekiedy! Szczególnie to typowo łacińskie: część jako całość, czy odwrotnie też: całość jako część. Czyście spostrzegli?

---

<sup>10</sup> Posługuję się tu terminologią N. Frye’a, zaadaptowaną na potrzeby opisu postaci u Parnickiego przez S. Szymutkę, zob. IDEM: *Zrozumieć Parnickiego...*, s. 108.

Powiada właśnie ktoś: rzucałem temu a temu róże pod nogi. Słuchający od razu wyobrazi sobie miękkość rozkoszną bezmiaru płatków różanych pod stopami. A było naprawdę odwrotnie wręcz, choć sformułowanie samo odpowiadało ściśle prawdzie. Ów ktoś w rzeczywistości ciskał róże pod nogi temu a temu – a to z myślą, by nogi owe – pokłute, zranione, umęczone – nie dotarły nigdy tam, dokąd zdążały, bo oczywiste jest to przecież, że gdy rzucicie komuś pod stopy sto róż takich, jakimi róże z natury swej są – czyli sto łądzynek nie obranych – jeden kolec da się nodze odczuć bardziej niż sto płatków, więc coś dopiero pięćset kolców, choćby płatków było kilka, albo i kilkanaście tysięcy?! (s. 351)

Niczego nie zmienia w tym względzie fakt, że w fingowanej świadomości postaci mieści się wiedza o zawłaszczającej i dezindywidualizującej pracy języka.

Gdy z kolei postać podejmuje próby manipulacji słowem, zawsze wpada w językową pułapkę zewnętrżności. Przykładowo: dążność do estetyzowania własnej (lub – jak dalej w cytowanym fragmencie – cudzej) biografii przez postać dokonuje się w obrębie gatunkowego paradygmatu literatury:

Ciekawe więc to wszystko jest tylko jako baśń. Nie mniejszy poeta z was niż ze mnie czy Erlinga nawet; lecz także nie większy ode mnie myśliciel. Chcecie dowieść, że moją Beatrycze jest tylko – zawsze była własna moja matka, nikt poza nią. Nie wiem na co komu zdałaby się i taka też romansu miłosnego odmiana, ale o ile czujecie potrzebę tworzenia poezji właśnie tak – twórzcie. Ale nie mówcie, iż jest to cokolwiek bądź więcej jeszcze niż poezja właśnie. (s. 346)

Zacytowany fragment przywodzi nas do – jak się wydaje, niezwykle ważnej i interesującej – problematyki nieświadomości, tj. nieświadomej motywacji czynów i działań postaci. Zauważmy, że obecny w wypowiedzi **schemat freudowski traktowany jest jako literacka fikcja**. Beatrycze, więc nieistniejącą kobietą Stanisława ma być jego własna matka i to ją właśnie (podświadomie) kocha Stanisław przez całe lata. Nieświadomość włączona zostaje w przestrzeń pewnej opowieści i tym samym staje się parametrem języka na równi z (fingowaną) świadomo-

mością. Jeśli więc dalsza analiza zamierza skoncentrować się właśnie na „odtworzeniu” i lekturze nieświadomego, to musi porzucić „przezroczyście” modele Freuda<sup>11</sup>, które pomijają ważność stricte językowego charakteru ekspresji nieświadomości w mowie „pacjenta” i poszukiwać tych, które zakładają nadrzędność i prymat języka. Zwrot w niniejszej analizie ku penetracji nieświadomości przy okazji rozważań nad postacią głównego bohatera następuje za sprawą sugestii wcześniejszych interpretatorów powieści, chociaż pomijali oni aspekt językowy, który, jak próbowaliśmy wykazać, jest nadrzędnym uwikłaniem całości przedstawienia<sup>12</sup>. Podejmując psychoanalityczny trop interpretacji, podążamy za sugestią samej powieści, gdzie akcja śledztwa bywa chwilami tożsama z akcją psychoanalizy: „– ja przekażę... my przekażemy... zdrewnienie twojego umysłu uczonemu niezmiernie badaczowi zagadnień miłości i śmierci [...]” (w tym miejscu Jan XXII przekazuje sprawę Stanisława mistrzowi Giralduowi, s. 123–124).

Dla dalszego wywodu wydają się użyteczne pewne pojęcia wypracowane przez psychoanalizę Jacques’a Lacana. Mimo że można by mówić o pewnym „współmyśleniu” Parnickiego i Lacana na temat psychoanalizy Freuda (Parnicki bez wątpienia dobrze znał prace ojca psychoanalizy), to nie chodzi o próbę dowodzenia kongenialności. Zastosowanie teorii Lacana będzie miało charakter ilustracyjny, będzie rodzajem translacji i ujęciem wycinka problematyki powieści w obrębie lacanowskiej terminologii.

\* \* \*

Dotychczasowe ustalenia miały wykazać, że nie można wobec bohaterów Parnickiego stosować prostych kategorii antropo-

---

<sup>11</sup> Freud oczywiście wiedział, że nieświadomość może znaleźć swe ujęcie tylko w języku, wierzył jednak w bezpośredniość takiej relacji (nieświadomość – jej ekspresja w słowie), zatem zakładał przezroczyistość słowa. Z takim właśnie ujęciem nie zgadzał się Lacan, który uważał, że nieświadomość jest jak język, nie zaś, że jedynie poprzez język daje się wyrazić.

<sup>12</sup> Zob. przykładowo T. CIEŚLIKOWSKA: *Pisarstwo Teodora Parnickiego...*, s. 213.

mimetycznych, te bowiem nieuchronnie odsyłają do jakiegoś dyskursywnego modelu podmiotu. Sposób przedstawienia – poprzez penetrację obszaru między słowem a rzeczą (osobą) i koncentrację na nim, a zatem na przestrzeni, w której język jakby nie wystarcza i przez to zbliża się do milczenia – narzuca z jednej strony myślenie o tym, co językowe w strukturze podmiotu, z drugiej: o tym, co niejęzykowe, jako tajemnicy jednostkowego fingowanego bytu, bez względu na rozliczne determinacje, uwikłania i opresje, jakim jest on poddawany w fingowanym doświadczeniu.

Wróćmy raz jeszcze do sytuacji wyjściowej (choć nie źródłowej), czyli do sytuacji z pierwszego rozdziału, w którym bohater poddał mnichów „karze ognia”, a także do jej dalszego opracowania w tekście powieści.

Podstawę waszego udziału w mordzie – orzekła władza wyrokująca – stanowią pobudki o ile i nie wyłącznie, to nade wszystko osobiste, czyli – uściślając sformułowanie: to, iżście skrzywdzeni, a skrzywdzeni, boście bękartem. Lecz skoro ojcem waszym nie był żaden z mnichów, którzy zginęli, aniście też wy sami żadnego z nich za ojca swego nie mieli – dlaczego ich właśnie skazaliście na śmierć? Władza wyrokująca twierdzi: skoro oto okazuje się, iż nie skazaliście ich – nie mogliście skazać, nie mieliście podstaw, by skazać – na śmierć, ponieważ któryś z nich był waszym ojcem – niewątpliwie skazaliście ich na śmierć za coś wręcz przeciwnego: za to, iż żaden z nich ojcem waszym nie był. (s. 283)

W taki oto sposób „władza wyrokująca” określa – zresztą słusznie – typ motywacji działań głównego bohatera – Stanisława, podczas wydarzeń w Mochach, w 1309 roku. Co jednak zdanie owo oznacza? Niewątpliwie, przynajmniej w znacznej mierze, odsyła nas owa konstatacja papieskiego sądu do obszaru nieświadomości.

Można w tym miejscu postawić zarzut, że przecież udział Stanisława w mordzie na mnichach daje się wytłumaczyć także w inny sposób. Twierdzenie takie i jest, i nie jest prawdziwe. Stanisław, który podaje się za trybuna ludowego, dokonuje swoistej konfabulacji, estetyzuje swą rolę w omawianych zdarzeniach.

Dowartościowując swe działanie w sensie etycznym (obrona ubogich i uciśnionych, więc najmilszych Bogu), wzmacnia też jego wartość estetyczną, wpisuje bowiem czyn bohatera w określony typ opowieści. Stanisław wcieliłby niejako pewien typ dyskursu uprawniony autorytetem powag Kościoła:

Poucza Kościół święty pismami wielu najwyższych swych powag – między innymi papieża Grzegorza VII oraz doktora zwanego anielskim, Tomasza Akwinanta – iż żeby posłuch był bezwarunkowy, bezwarunkowo sprawiedliwe też muszą być rządy władcy, właściciela, włodarza. Gdy okaże się natomiast niesprawiedliwym, można mu [...] posłuszeństwo wypowiedzieć. (s. 22)

Trzeba także raczej pominąć szereg czynników politycznych – które wprawdzie działają podczas zdarzeń we wsi Mochy – Stanisław bowiem jest tu igraszką w cudzych rękach, swe usługi oddaje w sposób nieświadomy. Ostatecznie więc dopiero odkryta przez „władzę wyrokującą” motywacja działań głównego bohatera, stojąca w sprzeczności z mniemaniem Stanisława o sobie, jako przedstawiciela kolonów, pokazuje inny i głębszy sens spalania mnichów.

Jak bowiem wiemy, ojcem Stanisława jest tatarski najeźdźca, a spłodził on protagonistę w wyniku popełnienia gwałtu na młynarzównie nialeckiej. Jest więc Stanisław bękartem, który nie może i nie chce pogodzić się ze sposobem, w jaki przyszedł na świat. Mamy tu do czynienia ze wspomnianym już wcześniej kompleksem Edypa, „funkcjonującym” jednak w sposób nader skomplikowany. Otóż Stanisław pali mnichów i w ten sposób zabija, likwiduje Imię Ojca (w tym wypadku miejsce imienia zajmuje plemienna przynależność – Tatar; Tatar – oto Imię Ojca). Nie jest to więc prosta eliminacja świadków, lecz forma *par excellence* językowej sublimacji kompleksu Edypa. Stanisław bowiem dąży do zawładnięcia językiem, który go omawia, który snuje o nim opowieść, który go opisuje i „stabilizuje”. *Signifiant* Imienia Ojca to pewna determinacja i pewien zakaz. Bohater, jak pamiętamy, kocha królową Reiczkę i – rzecz jasna – pragnie jej wzajemności, tymczasem Imię Ojca, dopóki nie przestanie mówić o Stanisławie, dopóty będzie stać

na drodze do spełnienia jego pragnień. Imię Ojca trzeba więc „uciszyć”, wejść w wyłączne posiadanie języka, gdyż to właśnie język stanowi o funkcjonowaniu w świecie. *Signifiant* Imienia Ojca w porządku symbolicznym ustanawia i determinuje wszelkie relacje podrzędności i nadrzędności w obiegu społecznym. W obrębie średniowiecznego społeczeństwa fakt ten splota się z prawem feudalnym: „Średniowiecze chrześcijańskie jako grzech główny będzie traktowało pragnienie ucieczki ze swojego stanu – powiada Jacques Le Goff. – Kim ojciec, tym i syn – takie będzie prawo zachodniego średniowiecza odziedziczone po późnym Cesarstwie Rzymskim”<sup>13</sup>. Stanisław działa więc tak, by odwrócić proces zawłaszczania i poddania, który dokonuje się w porządku symbolicznym i w dosłownym sensie czyni go przedmiotem mowy. Językiem jednak nie da się zawładnąć – Stanisław „przegrywa”. Z płomieni wydostaje się Bernard Erling, unosząc niejako ze sobą słowo, Imię Ojca. Język nie może zamilknąć, gdyż nie udaje się go uciszyć.

„Świadomie” wpisuje Stanisław swój czyn w opowieść o obrońcy małuczkich, „nieświadomie” natomiast toczy walkę z językiem w obrębie języka, co oznacza, że występuje przeciw niemu na jego prawach, tj. na zasadzie przesunięcia i substytucji. „Gramatyczna” metafora (zostanie za chwilę przypomniana) opisująca udział Stanisława w spaleniu mnichów nie odnosi się wyłącznie do politycznych działań, choć do nich oczywiście też. Mowa w niej o jakiejś woli cudzej, która powodowała Stanisławem, a owa wola cudza miała nad sobą jeszcze inną wolę. „Zresztą [...] pozostawaliście w stosunku do owej woli cudzej – jaka bezpośrednio oddziaływała na was – nie tak, jak w zdaniu przedmiot, czyli dopełnienie pierwszego stopnia do podmiotu, ale jak dopełnienie drugiego stopnia do dopełnienia pierwszego stopnia, czyli przedmiotu” (s. 279)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> J. Le GOFF : *Kultura Średniowiecznej Europy*. Warszawa 1994, s. 43–44. Trzeba tu wyraźnie zaznaczyć, że sprawa dziedziczenia miejsca w społeczności, zawodu, stanu itd. niezmiernie Parnickiego interesowała. Wie o tym każdy czytelnik powieści Parnickiego; nie tylko powieści tu omawianej.

<sup>14</sup> Wnikliwą analizę tego fragmentu powieści, dokonaną jednak wyłącznie w obrębie politycznych działań, prezentuje I. GIELATA w tekście *Przerazający triumf trywialności. O „Tylko Beatrycze Parnickiego”*. „Fa-art” z. 1/95.



„Wola cudza”, ta, która jest odpowiednikiem dopełnienia pierwszego stopnia, to i pan na Komorowie Peregrynus syn Ludera, i działania nieświadomego. Gdy mowa jest o następstwach „zarówno odczuciowych, jak myślowych przeświadczeniach” (s. 280), to odczucia mieszczą się bliżej artykulacji nieświadomości, a myślowe przeświadczenia lokują się po stronie pana na Komorowie. Natomiast chęć ukrycia prawdy przed samym sobą, tj. rzekome zjednoczenie z moskimi chłopami, znajduje się dopiero w oficjalnym dyskursie Kościoła. Jednostka nie może jednak schować się w jakimkolwiek, bądź też czymkolwiek dyskursie. Tak jest w tym przypadku: „oto pewna więź zarówno w zakresie odczuć, jak i rozeznania, musiała istnieć między wami kolonami zbuntowanymi; nie ona wprawdzie rozstrzygnęła o udziale waszym w mordzie, o którym mowa, ale bezsprzecznie udział ten w wielkim stopniu ułatwiła wam” (s. 283).

Każde zdarzenie waloryzuje się w zależności od typu dyskursu, w jakim jest wypowiedzane. Dyskurs nadaje znaczenie, zdarzenie jest bytem zasadniczo nieznaczącym, bo nieomówionym. Postać literacka opalizuje kilkoma znaczeniami równocześnie, należąc do kilku wykluczających się tekstów – podkreślmy to raz jeszcze – zmusza, by traktować ją jak osobę, ta bowiem zawsze wymyka się jednoznaczności, zamkniętemu opisiowi. To jednak nie koniec opisu postaci, to dopiero początek.

\* \* \*

Była wcześniej mowa o miłości Stanisława do królowej Reiczki. Trzeba teraz zapytać o sens tego motywu, a przede wszystkim o to, CO właściwie kocha Stanisław?

Rekonstrukcja zdarzeń odpowiada po części na to pytanie, czyni to jednak tylko na poziomie fabuły. Przyszedł czas na rozpatrywanie tej kwestii w zakresie problemów sensu i przesłania. Jaką rolę pełni ten powikłany i niejasny wątek w strukturze powieści?

Mając w pamięci dotychczasowe rozważania zawarte w tym rozdziale, skoncentrujemy się na zdarzeniu, które jako pierwsze w poruszonym kontekście przykuwa naszą uwagę. Chodzi mianowicie o scenę w berneńskiej zakrystii kościoła cysterek

pod wezwaniem św. Krzyża. Królowa Elżbieta Ryksa wyznacza tam Stanisławowi spotkanie, przybywa jednak w towarzystwie swej dwórki Joanny. Obie noszą na twarzach maski, obie są bose, jedna z nich MA BYĆ królową. Bohater sam ma rozpoznać, która z nich jest ówczesną władczynią Czech, a ma to uczynić na podstawie znaków. Znaki te to turkusowa nogawica, królewski pierścień oraz (!) wąskie stopy. Stanisław bez trudu i trafnie rozpoznaje znaki, nie przeczuwa jednak przygotowanej drwiny. Kobiętą rozpoznaną jako królowa okazuje się w rzeczywistości Joanna – dwórka Elżbiety Ryksy, zresztą osoba zakochana w naszym bohaterze.

Pisma wasze miłosne – poematy prozą raczej – Joannę dwórkę, nie królowę Reiczkę rozkochali w was.

– Lecz przyszły dwie.

– Bo królową przekonać można było, by pozwoliła dwórcę swej, Joannie właśnie, stać się waszą kochanką, tylko w ten sposób, by spotkaniu się z wami nadać – że się tak ze starogrecka wyrażę – charakter romansu, owszem, przecież nie rycerskiego, ale błazeńskiego. Że niby odda się wam dwórka, a wy będziecie myśleli, że to królowa. Ale nawet dwórka wam się nie oddała. Nie iżby nie chciała, ale – nie mogła. A nie mogła, bo wyjście nie mogli. A nie mogliście, boście nagle sobie wyobrazili, iżecie Tartar, rozdzierający przemocą dziewiczość matki waszej. Już zresztą nigdy potem nie zbliżyliście się cielesnie do kobiety. (s. 348 – dialog mistrza Giraldua i Stanisława)

W przypadku omawianej sceny napotykaamy problematykę dotąd nieporuszaną, mianowicie kwestię ciała. Ciało odmawia posłuszeństwa; odmawia, choć nie wypowiada odmowy, jest odmową samą, „upostaciowionym znakiem”. Oczywiście, nad tą odmową unosi się *signifiant* Imienia Ojca, które zmusza do pomyślenia o zakazie i prawie; „nigdy potem nie zbliżyliście się cielesnie do kobiety” właśnie dlatego, że zakaz krążący i „zdeponowany” w języku funkcjonuje jako ponadjednostkowa własność. Oto więc miejsce, w którym język spleta się z ciałem, psychologia z fizjologią.

Przywołana scena ukazuje, jak nieświadomość, prowadząc walkę o zawładnięcie językiem, w głębszym sensie toczy walkę

w obronie ciała i o wyzwolenie ciała, walkę – dodajmy – zakończoną niepowodzeniem. Toczy się ona w obrębie dwóch poziomów: ponadjednostkowego i jednostkowego. Poziom społeczny albo komunikacyjny nie jest niezależny od poziomu nieświadomości czy „mikrochaosu”, jakim jest jednostka, odrębność taka jest fikcją, albowiem oba poziomy spotykają się w świecie języka, który niesie ze sobą zakaz i prawa. Walka o ciało jest w istocie „walką (troską) o siebie”. Ciało pozwala odczuć „jednostkowość”, odrębność od *nie-ja*, a także – pozorną rzecz jasna – jedność. W tym ujęciu ciało jest jednak zaledwie pozorem jedności i „rezerwuarem” rozwarstwienia. Rozbity podmiot „myśli nie tam gdzie jest”, stąd brak jedności.

Powróćmy jednak do przerwanej wątku i sceny w zakrystii. Znowu w jej kontekście mógłby powrócić freudowski schemat edypalny, chociaż – jak poprzednio – nie bez zastrzeżeń i nie bez komplikacji. Dwie kobiety, które przyszły na spotkanie w zakrystii, nosiły maski. Zapytajmy: co znajduje się pod owymi maskami?

Nieznośna samotność opuszcza człowieka tylko w chwili, gdy twarz któregoś z bliźnich wynurzy się z pustej otchłani całej reszty. Ale maska oddaje go w ręce jeszcze gorszej samotności: jej obecność oznacza bowiem, że to, co zazwyczaj uspokaja, nagle naładowało się ponurą chęcią straszenia. [...] Maska To Chaos, Który Stał Się Ciałem. Widzę ją przed sobą jak bliźniego, a ten bliźni, który się we mnie wpatruje przyjął postać mojej własnej śmierci. Poprzez obecność maski chaos nie jest już naturą obcą człowiekowi, ale samym człowiekiem ożywiającym swym bólem i swą radością to, co go niszczy<sup>15</sup>.

Przytoczone spostrzeżenia Georgesa Bataille’a odsyłają nas ku filozofii transgresji i metafizyce spotkania z Innym. Pewna jednak idealna postać tego spotkania zostaje przekreślona w geście zasłonięcia twarzy. Nie może być mowy o „komunikacji twarzy” przewyciężającym alienację, o jakimś jej czystym znaczeniu. Maski królowej i dwórki nie niosą innego znaczenia

---

<sup>15</sup> G. BATAILLE: *Maska*. Tłum. J. PLEWNIAK. W: *Transgresje 4. Maski*. T. II. Red. M. JANION, S. ROSIEK. Gdańsk 1986.

niż to zawarte w geście zakrywania. Nie ma w powieści mowy o tym, by niosły one jakieś znaczenie. Chcemy natomiast pominąć teatralizujący sens owego gestu, wszak jego aspekt jasno wykladał się w cytowanych słowach mistrza Giraldua o błażeńskim romansie, w którego „pułapkę” wpada bohater.

Interesuje nas tu inna sprawa. Otóż – paradoksalnie – pod maskami kobiet kryją się demony nieświadomości Stanisława i taki jest, jak można sądzić, głęboki sens tej sceny. Demony owe to: synekdocha, metonimia, metafora i podwojenie – figury, którymi rządzi się powikłany obieg *signifiants* przestrzeni Nieświadomego (działa ono – jak już podkreślano – na prawach języka).

Aby wyraźnie dostrzec ten obieg, tę „pracę”, trzeba zestawić kilka wyimków z powieści (tekst pogrubiony, następujący po cytacie to mój komentarz – F.M.):

Choć znowuż: wszystkiego sam nie wymyślił. [...] gdy chodzi o uderzająco wąskie stopy – domniemanie królowny stopy – i o przepyszne łuki brwi, ciemniejszych niż włosy, wydostające się spod futrzanej czapeczki – jego, Stanisława, pomysłowość do tego tylko się ograniczyła, że mocą wyobraźni chłopięcej jedną dziewczynkę zrobił sobie z tego, co mu dwie opowiadały kobiety o właściwościach domniemanych swego wyglądu we własnych latach dziewczęcych.

Te dwie – gdy o przepyszne łuki brwi ciemnych chodzi – to moja przez czas jakiś bratowa spod Orvieto, Małgorzata [...].

Jeśli zaś chodzi o drugi człon, którym łącznie z tamtym wyobrażnia Stanisławowa posłużyła się do ulepienia sobie z nicości dziewczynki do miłości przez dwadzieścia z górą lat, mianowicie o wąskie stopy – tego członu dostarczyła mu [...] młynarzówna nialecka: własna matka. (s. 314–315 – wybór „mocnego” *signifiant* i podstawienie go w miejsce całości ciała – synekdocha; przesunięcie *signifiant* w obrębie schematu kobiecego ciała – metonimia; warto przy okazji wspomnieć, że Małgorzata to kobieta, z którą Stanisław doświadczył inicjacji seksualnej, a wąskie stopy miała młynarzówna przed zgwałceniem, więc Stanisław nigdy ich nie widział).

Udać ci się może [...] miłosnych twoich spraw wcale pomyslnie [...] rozwiązanie. [...] Szukaj – jeśli istotnie warte jest

to tyle dla ciebie – wszelkich możliwych sposobów, by osiąść kobietę, którą kochasz; [...] mógłbyś się nawet [...] ożenić...

– Z królową?! (s. 162 – **figura królowej jako oddalony obiekt miłości; figura powstała na drodze kondensacji *signifiant* – metafora**)

Moja... chcę powiedzieć: ta całkiem bosa, ta, która się ze mną stowarzyszyła, tyle okazała mi czułości – była znacznie urodziwsza. (s. 145 – **czynność pomyłkowa – chodzi o słówko „moja...”, które niejako wyrывa się Stanisławowi – ukazująca nieświadomą chęć zawłaszczenia, poprzez zaimek dzierżawczy, metaforę królowej**)

Temu okrucieństwu beżennych bogów-mężczyzn kres przecież nadciąga: nasze teraz – kobiet na odmianę – królestwo przychodzi, jako w niebie, tak i na ziemi; gdy Duszyca Święta, wcielona jak niegdyś się Syn wcielił, nowy założy Kościół: Trzeci – nie będą z niebios szły rozkazy, by z Tartaru przybysze gwałcili urodziwe dziewczęta (tu kończy się wywołana z pamięci i zapisana przez Stanisława wypowiedź Małgorzaty – przyp. F.M.). Czyli to wyście – w buncie swym przeciw Bogu z powodu krzywd własnych, równie jak krzywdy matczynej – jednać zaczęli zwolenników dalszych dla koła tajnego czcicieli Gwilelmyny. A że była księżniczką, czy nawet królowną czeską, ubrdaliście sobie: następnym z kolei przybytkiem Duszyce Świętej – jak poprzednim – musi być pani koniecznie z domu królewskiego czeskiego, choćby i przez małżeństwo tylko do owego domu przynależna (s. 406).

Czasu zaś mam przed sobą coraz mniej, jeżeli istotnie trwacie nadal przy mniemaniu, iż żebym wpuszczony został do siedziby Graala, zadania, wpuszczenie owo warunkujące, powinienem wykonywać w kolejności nie innej niż [...] (s. 178 – **ostatnie dwa cytaty wskazują na podwojenie obiektu pożądania, które łączy się z oddzieleniem dwu typów pożądania: psychologicznego i fizjologicznego; obiekt podwaja się wraz z pojawieniem się dwóch kobiet: Reiczki i Joanny – trzeba tu przypomnieć, że we dwie zjawiają się już w scenie pod Rogoźnem, której scena w zakrystii jest odbiciem – a w kwestii pożądania: bohater swe pożądanie psychologiczne kieruje ku królowej, pragnie bowiem odbudowania**

**jedności w sensie religijnym, a pożądanie fizjologiczne kieruje ku Joannie, to ona bowiem, a nie królowa Reiczka, nosi cechy pożądanego ciała)<sup>16</sup>.**

Zebraniem dotychczasowych ustaleń jest schemat:

Wyjściowe <i>signifiants</i> (synekdocha i metonimia)	Kondensacja (główna metafora)	Podwojony obiekt (dwa typy pożądania)
1. Matka – wąskie stopy (miłość do matki jako uczucie idealne)	KRÓLOWA – oddalony obiekt miłości (panowanie w sferze ciała i ducha)	1. Reiczka – figura królowej (pożądanie utraconej jedności z Bogiem; ubóstwienie kobiety)
2. Małgorzata – łuki brwi (przedmiot inicjacji seksualnej)		2. Joanna – pożądane ciało (pożądanie fizjologiczne)

Tak mniej więcej przedstawia się „przygoda” Nieświadomego w powieści Parnickiego. Nieświadomość zawsze jest tu

<sup>16</sup> Wspomnieć warto w tym miejscu kod symboliczny, uaktywniony jeszcze podczas sceny pod Rogoźnem. Otóż, jak pamiętamy, każda z obecnych tam dziewczynek nosiła na nogach nogawice: królewna – błękitne, dwórka – czerwone. „Barwa niebieska jest kolorem firmamentu, dlatego też symbolem nieba i wszystkiego, co ma z nim jakiś związek. [...] Błękit z jednej strony podziela symboliczne znaczenie z purpurą, a z drugiej zaś z bielą, jeśli są one znakiem właśnie nieskazitelności, niezawisłości i czystości, a więc przedmiotów, które są właściwe wszystkiemu co związane z niebem. Dlatego kolor niebieski stał się kolorem Matki Bożej [...]”. Symboliczne konotacje czerwieni są nieco bardziej skomplikowane, nas interesuje tu tylko jeden z aspektów owej wielorakości: „W Biblii czerwień jest barwą grzechu, pokuty, krwawej ofiary. [...] Czerwień, jako kolor krwi ma też pewien związek z przeżyciami cielesnymi, cielesnością, macierzyństwem. [...] Nierządnicę zwykły ubierać się w szaty koloru jaskrawej czerwieni, aby zwrócić na siebie uwagę mężczyzn i ich przywabić” (D. FORSTNER OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 – rozdz. IV: *Barwy*). Parnicki jednak konsekwentnie łamie ten, niewątpliwie z rozmysłem wprowadzony, kod symboliczny. Królowa okazuje się nie być „niebiańsko” czysta, wręcz przeciwnie (por. związki wdowy z Panem z Lipy), nawet nogawice, o których Stanisław sądził, że są niebieskie, okazują się być turkusowe (w chwili, gdy je zobaczył po raz pierwszy, nie wiedział, że istnieje kolor turkusowy). Niemniej jednak podjęcie gry z symbolicznym schematem, a na dodatek z symbolami konstytutywnymi dla chrześcijańskiego świata średniowiecza zasługuje na przypis. Zabieg ten raz jeszcze pokazuje niechęć Parnickiego do wszelkich schematów, jak również skłonność do „mącenia” ich przejrzystości.

parametrem języka, jak widzieliśmy: działa według prawa figur retorycznych.

Wyjściowe *signifiants* powstają wedle reguł synekdochy. Miłość do matki jest z jednej strony atawizmem i tęsknotą za utraconą całością, a z drugiej strony: uczuciem idealnym. Małgorzata niesie wspomnienie inicjacji seksualnej. Ekspozycja wyabstrahowanej cechy każdej z kobiet (matki i Małgorzaty) następuje równocześnie ze stłumieniem oddziaływania wzoru jako całości, przez co cecha usamodzielnia się. Zamiast wzoru-definicji „część za (jeszcze) całość” otrzymujemy „część (już) bez całości”. Uwolnione *signifiants* z kolei podlegają prawu metonimii. Zostają przesunięte poza wyjściowy paradygmat cech i stamtąd dostają się w orbitę pożądania, które nie jest jednorodne, lecz dwudrożne. Stanisław doświadcza kryzysu wiary w wyniku podsłuchanej opowieści o zgwałconej matce. Następuje utrata wiary w Bożą dobroć, Bóg zaczyna jawić się jako okrutnik. Kryzys wiary zachwiewa porządkiem świata, zerwana zostaje pierwotna jedność. Natomiast momentem obudzenia pożądania seksualnego jest inicjacja seksualna z Małgorzatą. Fakt ten musi być dla bohatera sporym wstrząsem, Małgorzata była pięciokrotnie zamężna. W dwóch typach pożądania (psychologicznym i fizjologicznym), o zasadniczo odmiennych celach czy obiektach, mieszają się dwa odrębne porządki – sacrum i profanum.

Do zjednoczenia obiektów w jeden dochodzi w figurze królowej, jest to jednak zjednoczenie pozorne, w gruncie rzeczy nierealne. W figurze królowej kondensują się (na zasadzie metafory) *signifiants*, dotąd zaledwie ukierunkowane przez pożądanie. Królowa jako metafora to niedosiężnie oddalony obiekt, który właśnie poprzez oddalenie może połączyć dwudrożne wektory pożądań. Gdy więc podczas sceny w zakrystii obiekt przybliża się, następuje też przywrócenie podwojenia. Jest to, jak się wydaje, jeden z wielu sensów wprowadzenia na scenę dwóch kobiet: Reiczki i Joanny. Królowa, która jest najcenniejszym obiektem pragnień bohatera, na mocy idealizacji, nie może stać się jednocześnie przedmiotem pożądania seksualnego. Nosząc cechy matki, lokuje się bliżej sfery idei, co, w połączeniu z zakazem ustanowionym za pośrednictwem Imienia Ojca, powoduje

impotencję bohatera. Oto wpływ „pracy” Nieświadomego na odruchy ciała. Seksualna satysfakcja nie jest tożsama z odbudowaniem pierwotnej i utraconej jedności.

Sympatia Stanisława dla ruchu budowniczych Trzeciego Kościoła tłumaczy się także w tym kontekście. Kościół oparty na zasadzie kobiecości jest atrakcyjny ze względu na odmienność od złowrogiego świata (i Kościoła) mężczyzn, który symbolizuje Imię Ojca. Wilhelmityzm jest więc szansą na zniesienie męskiej hegemonii poprzez zniesienie jej metafizycznej sankcji. Jednakże „wysoka” idea kobiecości nie daje się połączyć z ciałem konkretnym i powabnym, ciałem z zasady skazanym na seksualność. Dlatego dochodzi do zdegradowania rzekomej „nosicielki” idei:

gdybyście i wy [tj. Stanisław – F.M.] utrwalili kiedyś wierszem dzieje całe – baśniowe wszak właśnie też – miłości między wami a królewłą, potem królową Reiczką, to niewątpliwie też by się znaleźli tacy – a liczni – którzy pytaliby, czy jest to ta sama Reiczka, co z pieśni czeskich, bodajże i z niemieckich też już nawet pieśni, swawolnych raczej, niekiedy sprośnych wręcz, tych, co opowiadają o dniach, chętniej jeszcze zaś o nocach, raz berneńskich, raz hradeckich Henryka, pana lipskiego, a możnego i urodziwego, przy tym wielkoluda podobno cielesnie – z królową była, co dwóch już była odeślała – a z chorobą piersiową – za ocean na górę czyścicową małżonków. (s. 352)

Stanisław początkowo nie godzi się na nieobecność ideału. Gdy część zawartości czy zasobów Nieświadomego w nim wyłożona zostaje w dyskursie jego adwersarzy, „powtarza” motto powieści zaczerpnięte z Lechonia:

- Przeczę! – krzyknął Stanisław, przecież głosem załamującym się, już, już nabrzmiewającym łkaniem:
- Może nie być czyścica, może nie być – piekła, nieba nawet...
- Tylko Beatrycze zawsze była, jest, zawsze też będzie – nieprawdaż? – zaśmiał się Napoleon. (s. 315)

A Lechoń dopowiada, a za nim dopowiada to powieść Parnickiego: „i jej także nie ma”.



Nie ma bowiem jedności jako wszechogarniającego porządku, bez względu na to, czy będzie nim w Trójcy jedyny Bóg oficjalnej doktryny Kościoła, czy Duch Święty Wilhelmitów, czyli idea kobiecości panująca w „nadświecie”.

Tęsknota do jedności i utraconego porządku jest w istocie pragnieniem śmierci i taki jest sens drugiego motta powieści, zaczerpniętego z poezji Mikołaja Gumilewa:

Ty mi darujesz śmierci dreszcz,  
nie namiętności próżne drżenie,  
a potem uprowadzisz mnie  
na wyspy szczęśliwości wiecznej.

Tekst Parnickiego wyśmiewa głosem Jana XXII (najsprawniejszego polityka) owe wyspy wiecznej szczęśliwości, degradując – w imię bytu – literackość („piękny pozór”) lirycznego ujęcia. Wyspy, które rzekomo tylko mają znajdować się na zachodzie, okazują się grzbietem wieloryba. To jednak nie wszystko. Ujawnia się bowiem, że śmierć także nie przynosi pożądanej jedności, porządku i spokoju:

Zabrano mi najpierw wiarę w niebo i piekło, i w czyściec między nimi – bo jest to właśnie: zabrać komuś świat pośmiertny, mówiąc, że dopiero po drugim przyjsciu Chrystusowym możliwe będzie dla zmarłych radować się w niebie ze świętym Stanisławem, cierpieć w piekle wraz [...] z królem marzycieli Ulissesem, w czyścicu rozmawiać z Więcyśławem, małżonkiem pierwszym Reiczki. I żebyż tylko tamto wszystko odebrane mi zostało – lecz nie! Miałem sobie przyrzeczony grobowiec wspanialszy od piramid – cichy, cichy spokój jutra nieświadomych, ni o wczorajszym też nic nie wiedzących dniu, tysięcy stóp morza nade mną i mil tysięcy wokół mnie. Ale jak nieba i piekła, nie ma także – okazuje się – i otchłani wód dla mnie. (s. 335)

Śmierć nie jest monumentalna, nie jest piękna. Śmierć nie ma w sobie odrobiny dostojeństwa, ani też estetycznej wartości, jest także niczym w eschatologicznym wymiarze. Zgon nie jest więc odejściem czy przejściem, ale po prostu zwyczajnym

końcem, nie posiada wymiaru metafizycznego, a jedynie fizjologiczny.

„Podmiot” (S – oznaczając go po lacanowsku) zanurzony w świecie kryzysu w pierwszej kolejności staje oko w oko z samym sobą, a pierwszą oznaką kryzysu jest niemożność rozpoznania siebie. Rozwijanie sytuacji, gdy podmiot nie jest w stanie pojąć samego siebie, gdy zbyt wiele osobnych i wykluczających się „prawd” jednocześnie go opisuje, to jeden z zasadniczych tematów powieści. Prawda ta albo wikła się w schematyzujący dyskurs, albo przemawia w milczeniu. Tajemnica osoby pozostaje nietknięta, wymyka się i prawdzie słowa, i prawdzie spotkania. Aby zilustrować te tezy, przyjrzeć się trzeba dwóm scenom.

Chronologicznie pierwsza scena to ta, w której Stanisław znajduje się sam na sam z leżącymi w trumnie zwłokami Bernarda Erlinga. W pomieszczeniu znajduje się też „najlepsze w świecie pozaalpejskim lustro”. Jak na to wskazuje wiele wzmianek w powieści, Erling był głównym informatorem w sprawie Stanisława. Wieloletni pościg Stanisława za Erlingiem jawi się jako pościg za (jakąś) prawdą o samym sobie, Erling zaś zdaje się dysponentem tajemnicy głównego bohatera.

Jednak w okresie poprzedzającym omawianą scenę Stanisławowi nie udało się spotkać z Erlingiem – ten bowiem skutecznie wymykał się jego pościgowi. Gdy dochodzi do spotkania, Erling „zmieniony przez pierwsze objawy rozkładu pośmiertnego” to milczące, martwe ciało. Ciało, które nie może zdradzić bohaterowi poszukiwanej tajemnicy. Prawda podmiotu nie może więc być wobec niego zewnętrzna, nie może być ulokowana w innym. Jedyna prawda osiągnięta przez bohatera to prawda śmierci i rozkładu.

Drugi element – lustro, wzbogaca semantykę tej sceny. Stanisław ogląda w nim swą nagą twarz, rozpoznanie jednak nie jest samorozpoznanie, a przedstawienie jest pozorem prawdy. Obserwowana jedność ciała nie likwiduje rozwarstwienia. Prawda spotkania z samym sobą nie istnieje, nie jest bowiem wglądem we własne wnętrze. Rozwiązanie tajemnicy nie nadchodzi zatem gdzieś z zewnątrz, nie jest też kwestią powierzchni czy manifestacji w czystym znaczeniu twarzy. Można wręcz

powiedzieć, że w świecie wykreowanym przez Parnickiego jakiegokolwiek czyste znaczenie nie istnieje.

Gdzie zatem poszukiwać należy – jeśli takowa w ogóle jest do odnalezienia – prawdy podmiotu? Najprawdopodobniej kryje się ona w nieświadomości, w głębi psychiki. Taka konstatacja odsyła nas do akcji psychoanalizy.

Interesuje nas sam moment zakończenia owej akcji, moment, w którym następuje – tak może się wydawać czytelnikowi, który nie „napisał” na własny użytek warstwy narracyjnej, czyli nie przeprowadził lektury uspołniającej – ostateczne rozpoznanie stłumionych przez Nieświadome kompleksów i pożądań konstytuujących zespół świadomych przeświadczeń i jawnych dążeń. Takie czytelnicze przekonanie ulega dodatkowemu wzmocnieniu poprzez nieoczekiwane wprowadzenie trzecioosobowej narracji. Wiadomo już, że chodzi o końcową partię rozdziału XIII (s. 313–316), w której, wraz z pojawieniem się kardynała Napoleona, zjawia się też klasyczny narrator.

Narracja, jak można (ale nie trzeba) sądzić, jest znakiem zdystansowania wobec przedstawienia i może być traktowana jako zabieg wzmacniający poprzez ekspozycję ważności wypowiedzi postaci, których stanowi otocz. Co innego oczywiście prawdomówność zdań odnarratorskich w obrębie przedstawienia, co innego też prawdomówność wypowiedzi postaci wprowadzanych przez te zdania, jednakże nagłość wprowadzenia opowiadacza może sugerować, że oto wreszcie otrzymujemy gotowy klucz do wszelkich, lub przynajmniej bardzo wielu, niejasności w powieści. Piszący te słowa wpadł w tę pułapkę i może z całym przekonaniem stwierdzić, znając rozwiązania większości zagadek powieści, że narracja w tym fragmencie, owszem, jest ważnym znakiem, jednak znakiem czegoś całkiem innego.

Kardynał Napoleon podaje częściowo fałszywe informacje. Wbrew jego wypowiedziom wiadomo, że Stanisław spotkał królową pod Rogoźnem, że kobiety przybyłe do berneńskiej zakrystii były bose, jak i że doszło tam między Stanisławem a Joanną do stosunku oralnego. Dodatkowa sankcja prawdziwościowa w postaci narracji zasadniczo nie zmienia „oznakowego” sposobu informowania, do którego czytelnik zdołał się już przyzwyczaić. Kategoryczne wypowiedzi kardynała zmierzają ku

czemu innemu. Otóż obwieszczone przezeń zamknięcie sprawy Stanisława wynika nie z zakończenia psychoanalitycznego procesu, lecz z *praxis* polityki. Poprzez szyderstwo i przedstawienie faktów jako złudzeń ma na celu maksymalne pogniębienie i, ostatecznie, zawłaszczenie bohatera jako posiadacza pewnej umiejętności. Stanisław przechodzi załamanie, staje bezbronny ze swym uczuciem wobec sił polityki, na mocy których otrzyma nowe imię, nową biografię, nową narodowość i nowe, nie swoje już, zadania. Przełom jest wynikiem zjawienia się w Awinionie biskupa Gerywarda, a nie zakończenia psychoanalizy. Biskup przywozi informacje na temat Stanisława:

świątobliwy, ale zarazem miłujący góry złota też przecież – Żak kadurcyjski odwołuje – czy raczej jakoś zmienia – wyrok na tego tutaj, Jana diakona niby. Właściwie – jeżeli dobrze zrozumiałem – ma w ręku od wczoraj dowód jakiś, silnie mający przemawiać za użytecznością tego tu oto osobnika [...] dla sprawy pomnożenia właśnie chwały drugiego z bogów władających światem: Mamony. (s. 314)

Geryward przywozi ze sobą wiadomość, że Stanisław posiada wiedzę o sposobie pobierania przez Tatarów danin z podbitych ludów (pogłówne zamiast podymnego). Tak Stanisław z „poety niewładnego pisać” przeobraża się w kolektora świętopietrza.

Trafność takiej interpretacji zdaje się potwierdzać reakcja mistrza Giraldua na nową sytuację pacjenta, jak i na jego wobec niej zachowanie. Zauważmy, że Giralduś jest głównym psychoanalitykiem i znajduje się w roli uczonego badacza, a nie polityka. Od narratora dowiadujemy się, że „Giralduś zaś – choć nie śmiejąc się, przeciwnie: współczująco – dorzucił”. Polityczna klęska bohatera jest także i jego własnym – Giraldua – niepowodzeniem, gdyż, jako uczony, zmierzał on do odkrycia prawdy o swym pacjencie – Stanisławie. Tak nagle przerwanie psychoanalizy jest jego porażką, a w szerszym znaczeniu: jest porażką świata nauki w starciu ze światem polityki.

W obrębie niniejszych rozważań nie ma miejsca na omawianie gier władzy w powieściowym uniwersum – tematowi temu zresztą należałoby się bowiem osobny szkic. Jednak w tym miejscu trzeba się do nich odwołać.

Wraz z pojawieniem się narracji na arenę zdarzeń wkracza fakt historyczny, jak się wydaje, kluczowy dla powieści. Faktem tym jest koronacja Władysława Łokietka. We wspomnieniach Stanisława Jan XXII mówi, że „Oświadcza się tu kolejno: Borislaus, po śmierci Borislausa nagle Janislaus – z gotowością zamiany podymnego na pogłówne, bylebyśmy Ladislausa Łokietka na królestwo błogosławili. I owszem, mieć będzie błogosławieństwo nasze, ale tylko na królowanie tam, skąd świętopietrza tytułem mieć będziemy pogłówne, nie podymne”. Wkroczenie trzecioosobowej narracji to – zdaje się mówić Parnicki – zarazem wkroczenie nieróżnicowanego dyskursu relacjonującego, dyskursu historiograficznego przemawiającego z oddali, zdystansowanego wobec swego przedmiotu, to pewna subiektywność, która nijak ma się do historii-bytu.

Ostatnie słowo powieści – w dosłownym i metaforycznym sensie – należy do języka polityki. To w tym właśnie języku wypowiedziane zostają zdania zamykające sprawę Stanisława. I w tym właśnie miejscu władza spotyka się z wiedzą, odsyłając nas do słynnej diady Michela Foucaulta z *Nadzorować i karać* – awersu i rewersu: władzy i wiedzy. To, że władza („władza wyrokująca”) przerywa toczące się dyskursy nauki (Giraldus) i estetyki (Stanisław), wynika właśnie z należytej wiedzy. Władza posiada wiedzę zarówno o przydatności Stanisława, jak i o sposobie zapanowania nad nim, czy – inaczej mówiąc – zawłaszczenia go. Dlatego do zamknięcia sprawy Stanisława niezbędne są tak wiadomości przywiezione przez Gerywarda, jak i pewne zaawansowanie akcji psychoanalitycznej. Gdy wiedza osiąga wystarczającą (w jak najbardziej doraźnym sensie) jakość, wtedy język polityki w jawny sposób może zapanować nad zdarzeniami i – jak powiedziałby Michel Foucault – ciałami.

Akcja psychoanalityczna, tak nagle przerwana w zakończeniu rozdziału XIII, mogłaby z pewnością toczyć się dalej. Tuż przed wkroczeniem kardynała Napoleona sprawa wymyka się mistrzowi Giraldusowi: „Prześcieńcie! Zamilknięcie! Rozkazuję wam! Mocą papieską zabraniam wam mówić. Zlitujcie się! Nad sobą – ale i nade mną też!” – powiada Giraldus do Stanisława. Prawdy podmiotu nie daje się ująć w czytelnym katego-

riach prawdy jako korespondencji<sup>17</sup>. Adekwacja rzeczy (a w tym wypadku osoby) i intelektu nie zachodzi, ponieważ nie sposób ustabilizować nieustannego stawania się rzeczy (osoby) w stabilizujący system<sup>18</sup>. W tym miejscu „przegrywa” wspomniany parokrotnie w powieści św. Tomasz z Akwinu. Prawda podmiotu pojawia się bowiem – zaledwie i jedynie – w swej momentalności odsłonięcia, w Wielkim Południu, o którym pisał Nietzsche<sup>19</sup>. Czytelnik na drodze długotrwałego obcowania z tekstem obserwuje, albo – lepiej – „widuje” jak postać staje-się-bytem, zjawia się JAKO OSOBA.

Teraz dopiero raz jeszcze możemy powrócić do wcześniej wprowadzonej opozycji: postać-tekst – postać-osoba. Otóż projekt Parnickiego ma w zamiarze odnalezienie osoby w przestrzeni rozplenienia i niekoherencji. Poprzez multiplikację trzonów strukturalnych, jak również poprzez konsekwentne wertykalne rozwarstwienie postaci (oficjalne dyskursy, mowa postaci, artykulacja nieświadomości, manifestacja cielesności przez odruchy) pisarz dąży do maksymalnego zdynamizowania postaci po to, by w obszarze niespójności i nakładania się warstw poszukiwać osoby. Osoba taka nie jest już podobna do metafizycznego podmiotu, nie stanowi koherentnego typu, tym bardziej nie podobna jest do spetryfikowanego wzorca literackiego. Sytuuje się poza modelem podmiotowości. Jako osoba **pojawia się**, a nie **jest**. Nie może być tu mowy o **ciągłości**, o **trwaniu**, a jedynie o **stawaniu się**.

---

<sup>17</sup> Krytyka koncepcji tzw. prawdy korespondencyjnej przeprowadzona została przez M. Heideggera. „Heidegger pyta, co jest w milczeniu założone w korespondencyjnej koncepcji prawdy. I odpowiada: w każdej wersji prawdy jako korespondencji założone jest już rozpoznanie bytów; to, że się one prezentują jakiemuś *Dasein*. Inaczej mówiąc, tradycyjna koncepcja prawdy zakłada także – po stronie *Dasein* – rodzaj otwartości, w której coś się odsłania. Prawda pojęta jako korespondencja czy adekwacja ma zatem charakter wtórny, pochodny i ma swe źródło w tym, że byt się już odsłonił”. K. ROSNER: *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Warszawa 1991, s. 68.

<sup>18</sup> Ibidem. Koncepcja „adequatio” rzeczy i intelektu stworzona została przez św. Tomasza z Akwinu na gruncie arystotelejskim.

<sup>19</sup> O Wielkim Południu w kontekście filozofii wiecznego powrotu (Nietzsche) pisze B. Baran w niewydanej pracy (maszynopis) *Nietzsche i postmodernizm*. Już po napisaniu niniejszego szkicu praca B. Barana ukazała się pod tytułem *PostNietzsche* (Kraków 1997).

Parnicki nie pisze historii miłosnej, romansu. Pyta o miłość samą i dlatego właśnie porzuca opowieść na korzyść poza-historii, bierze stronę bytu, który kocha, który – stając się – zaświadcza „sobą” miłość. Widzieliśmy, jak tekst powieści konsekwentnie odrzuca różne sposoby konwencjonalnego mówienia o miłości.

Wydaje się, że właśnie taki jest – na wskroś oryginalny – zamysł Parnickiego, zamysł tworzenia nowego typu literackości na drogach nieustannie zmierzających w stronę bytu, gdzie mowę trzeba przekraczać.

## „Kocham cię” i nieobecność przedmiotu

Historia, którą chciałbym tu opowiedzieć, ma dwie wersje. Obie można odnaleźć w obrębie dzieła Teodora Parnickiego. Łączy te historie postać głównej bohaterki: Beatrycze. Łączy je także postać zakochanego w niej bohatera-poety, a także osoba jego współzawodnika – rycerza oraz wspólny problem: miłość. Wiele też je dzieli: objętość, sposób ujęcia, stopień komplikacji, czas powstania: pierwszą wersję spisuje młodzieniec, drugą – pisarz 54-letni. Pierwsza wersja zamyka się w krótkim opowiadaniu noszącym tytuł *Miłość i płaszc*<sup>1</sup>, druga – w ponad czterystustronicowej powieści *Tylko Beatrycze*<sup>2</sup>.

Po uprzednim zestawieniu obu narracji problemem do rozważenia będzie dzieląca je różnica, ich zasadnicza odrębność i jej znaczenie, a także droga, jaką przebył pisarz od lat trzydziestych do pięćdziesiątych dwudziestego wieku.

---

<sup>1</sup> Cytaty z opowiadania *Miłość i płaszc* podaję według wydania: T. PARNICKI: *Opowiadania*. Warszawa 1958, s. 65–74. Dla oznaczenia stosuję literę O wraz z podaniem numeru strony.

<sup>2</sup> Cytaty z powieści *Tylko Beatrycze* podaję według wydania: T. PARNICKI: *Tylko Beatrycze*. Warszawa 1962. Dla oznaczenia stosuję literę B wraz z podaniem numeru strony.



## I. „Apollo pisze wszystkie romanse”<sup>3</sup>

W *Miłości i płaszczu* mamy taką oto sytuację: na zamku margrabiego z Montferrat dochodzi do spotkania jego siostry, Beatrycze del Carret, z zakochanym w niej trubadurem, Raimbautem de Vaqueiras. Trubadur śpiewa miłosne pieśni w obecności miejscowych notabli i całego dworu, odnosi sukces, choć bardziej zależy mu na życzliwości Beatrycze. Ta natomiast po skończonej pieśni:

uśmiechała się... Nie do niego i nie z niego – choć i dziwnie ją bawiło, że oto po dwu latach włóczęgi po świecie szerokim – nie czekany, niespodziany zjechał na zamek i znowu, jak ongi, serce jej swe i pieśni słowa uroczyste w hołdzie do nóg składał... Uśmiechała się do siedzącego obok niej rycerza Gwiazdy Stubarwnej, jasnowłosego a urodziwego, zwycięzcy trzykrotnego w turnieju [...] uwieńczyła go koroną i pocałunek na jego czole złożyła. [...] od Garonny do granic ziemi węgierskiej, od Loary do grodów papieskich – wiedzieli wszyscy, że się kochają bardzo: pani Beatrycze i ów rycerz. (O, s. 68)

Tego samego dnia wieczorem Beatrycze pozdrawia rycerza z okna wieży, „a że w sercu czuła miłość do niego, rzuciła w dół [...] szarfę barwną” (O, s. 69), na co rycerz – proszę zwrócić uwagę – ryknął w podzięcie i na pożegnanie i odjechał. Po chwili pod oknem zjawia się trubadur i zaczyna śpiewać pieśń o Pani Miłości: „Posłuchaj pieśni, pani Beatrycze [...] Raimbauta de Vaqueiras, trubadura szlachetnie urodzonego. [...] Posłuchaj mnie ty, którą kocham!...” (O, s. 69). Jeszcze tym razem trubadur obywa się bez dowodów wzajemności ze strony Beatrycze, ale w przeciwieństwie do rycerskiego ryku jego słowa zapadają w pamięć: „gdy się [Beatrycze] do snu kładła, śpiewały jej jeszcze w uszach słowa: na Zachodzie i Wschodzie, Południu i Północy szukałem Pani Miłości – lecz nie było jej... A teraz noc i gwiazdy... oczy i serce – mówią: »To ty!...«” (O, s. 70).

---

<sup>3</sup> Tytuły poszczególnych rozdziałów zostały zaczerpnięte z książki R. Barthes’a. Zob. IDEM: *Fragmenty dyskursu miłosnego* (tłum. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1999) oraz z powieści *Tylko Beatrycze*.

Następny dzień przynosi turniej rycerski, w którym znów zwyciężył rycerz Gwiazdy Stubarwnej i „znowu wieńczy go pani Beatrycze... Lecz oczy jej – wbrew woli – szukają Raimbauta de Vaqueiras... Nie wie, co się z nią dzieje... Tak, jakby chciała o coś zapytać czy coś powiedzieć... lecz sama nie wie, co...” (O, s. 71).

Tego dnia wieczorem słowa trubadura kruszą słaby opór Beatrycze. Około popołudnia sadowi się Raimbaut na poduszkach przy swej wybrance, „gładko mówi i pięknie” o swej miłości, „[Beatrycze] patrzy w jego oczy, widzi w nich swe odbicie... i słucha go... słucha... A gdy [on] urywa na chwilę, ściska jego dłoń i prosi: »dalej... mów dalej... «” (O, s. 72–73). Tuż przed zachodem słońca Beatrycze upewnia się, że prawdą jest szlachetne pochodzenie trubadura, tuż po zachodzie natomiast, pozbywszy się „stanowych” obiekcji – oddaje mu się. Śpiących odnajduje przypadkiem margrabia, który po chwili gniewu

długo przyglądał się uśpionym; na ustach siostry dostrzegł lekki, radosny, szczęśliwy uśmiech. [...] Spali, śniąc o swej miłości. I nagle uśmiechnął się margrabia z Monferratu. Zrzucił z siebie szybko płaszcz i przykrył śpiących. [...] W mroku nocy nie odbijały już jasne ciała, przykryte płaszczem, spod którego wyglądały tylko – złote w poświacie księżycowej – koniuszki palców prześlicznej stopy Beatrycze del Carret. (O, s. 74)

Historia kończy się zapowiedzią zwrotu płaszcza oraz ustanowieniem ramy modalnej źródła historycznego, które potwierdza całą opowieść: tak „powiada latopis owej epoki” (O, s. 74).

## II. „Tysiąc sił świata”

W *Tylko Beatrycze* historia na pozór jest podobna, lecz w streszczeniu skoncentruję się na różnicach. Mamy oto głównego bohatera-poetę, lecz poetę „niewładnego pisać”. Stanisław – bo oczywiście o nim mowa – dziecko zgwałconej przez tatarskiego najeźdźcę młynarzówny z Niałku, ma co prawda dość poetyckiej wyobraźni, ale brak mu wystarczająco ukształtowanego języka

literackiego. Polszczyzna przełomu XIII i XIV wieku nie pozwala jeszcze na wypowiedź mową wiązaną, Stanisławowi więc pozostaje wypowiedź prozą po łacinie. Obiektem jego miłości jest Elżbieta Ryksa (zwana też w powieści Reiczką) królowa-wdowa Polski i Czech, poza tym kochanka Henryka, Pana na Lipie, „możnego i urodziwego, przy tym wielkoluda podobno cieleśnie” (B, s. 352). Królowa-wdowa, mimo że Stanisław pisze do niej miłosne poematy prozą, w ogóle nie bierze pod uwagę jakichkolwiek z nim kontaktów, z wyjątkiem tych, w których Stanisław może okazać się politycznie użyteczny – w takich razach wykorzystuje jego uczucie bez skrupułów.

Samo uczucie Stanisława także nie jest prostą sprawą. Nasz bohater Elżbiety Ryksy właściwie – z wyjątkiem spotkania w Hradcu – nigdy nie widział. Spotkał ją raz, jako dwunastolatek, zimą, o świcie, po całonocnym marszu przez las i po całonocnej trwodze przed wilkami. Już wówczas dokonał „podmiany”: owego poranka spotkał dwie dziewczynki, królewnę i jej dwórkę Joannę, i właśnie Joannę wziął za królewnę. Dlaczego tak się stało? Otóż na dzień przed swą całonocną wyprawą Stanisław podsłuchiwał rozmowę, w której jego matka opowiadała o tym, jak została zgwałcona i jak w czasie ucieczki przed napastnikiem, uległy deformacji jej jakoby arystokratycznie wąskie stopy. Wąskość stóp skojarzył Stanisław z wielkopańskością i uznał, że skoro jedna z napotkanych dziewczynek miała stopy węższe od drugiej, to musiała być królewną Reiczką, a tymczasem była to Joanna. Uzyskał też wówczas – z ust Bernarda vel Erlinga (postaci fascynującej, lecz dla niniejszego wywodu mniej istotnej) – osobliwą obietnicę, wypowiedzianą w formie baśni, że „napotkana królewna doń jeszcze powróci”. Pamiątką tej obietnicy jest turkusowa nogawica, po prostu skarpetka, którą Stanisław będzie nosił jak szarfę otrzymaną od ukochanej. Wtedy właśnie na długie lata zakochał się w rzekomej królewnie, posiadaczce – a jakże! – wielkopańsko wąskich stóp.

Do momentu, w którym rozgrywają się opisywane zdarzenia, Stanisław przebywał w klasztorze cystersów. Teraz, z przyczyn, o które mniejsza, zostaje wygnany, tuła się po świecie, zaczyna słać do Reiczki miłosne poematy prozą (łacińską), ale to Joanna, „na odległość”, zakochuje się w Stanisławie. Ten po jakimś cza-

się trafia do Włoch. Ma wówczas najwyżej 17 lat. W Orvieto poznaje wiele lat od siebie starszą Małgorzatę Aldobrandeskia, wielokrotną mężatkę, która wykorzystuje go do oralnych rozkoszy. Jest to prawdopodobnie jego seksualna inicjacja, a wstrząs psychiczny musi być – jak dalej zobaczymy – spory. Dla Małgorzaty związek ze Stanisławem ma charakter ucieczki przed starością. Widząc się w przebraniu starej kobiety, by posłużyć się skrzydlatym słowem Anny Kamieńskiej, opowiada Stanisławowi o czasach świetności swej już teraz przygasłej urody, zwłaszcza o „przepysznych łukach ciemnych brwi”, które Stanisław potraktuje jako element wyglądu ukochanej Reiczki, jako składnik jej fantazmatycznego portretu.

Ma zresztą dla niego Małgorzata jeszcze inne rewelacje, nie tylko seksualnej bądź erotycznej natury. Otóż daje się swemu kochankowi poznać jako wyznawczyni osobliwej i zapomnianej dziś herezji, tzw. Wilhelmitów lub Budowniczych Trzeciego Kościoła. Wierzyli oni, że Duch stanowi w łonie Trójcy Świętej pierwiastek żeński, że jest nie Duchem, lecz Duszą Świętą. Za Joachimem z Fiore uznawali konieczność nadejścia Trzeciego Kościoła (po Kościele Ojca i Kościele Syna), z tym, że miał to być Kościół Duszy Świętej, więc panującej w nadświecie kobiecości: „okrucieństwu bezżennych bogów-mężczyzn kres przecież nadciąga: nasze teraz – kobiet na odmianę – królestwo przychodzi, jako w niebie, tak i na ziemi; [...] Duszyca Święta, wcielona jak niegdyś się Syn wcielił, nowy założy Kościół: Trzeci [...]” (B, s. 406) – zapowiada Stanisławowi Małgorzata. Nazwa Wilhelmityzm pochodzi od imienia Wilhelminy Czeszki, która wywodziła się z czeskiego domu królewskiego; przybyła do Włoch, gdzie zmarła i gdzie zaczęto otaczać ją kultem jako pierwsze ziemskie wcielenie Duszy. Stanisław ulega herezji. Do czci miłosnej dodaje cześć religijną i odtąd będzie widział w Reiczce kolejne – drugie – wcielenie Duszy. Pomagają mu w tym zaskakującym utożsamieniu układy dynastyczne: jeżeli Wihelmina była czeską księżniczką, to i drugie ziemskie wcielenie Duszy powinno należeć – mniema Stanisław – do czeskiego domu panującego, choćby nawet – jak w przypadku Elżbiety Ryksy (córkę króla Polski Przemysła II i Ryksy Starszej Szwedzkiej) – jedynie poprzez pierwsze małżeństwo (z kró-

lem Czech Wacławem II). Dodajmy na marginesie, że w przedstawionym zestawieniu wyraźnie widać polityczne uwikłania Elżbiety: po ojcu posiada dziedziczne prawa do korony polskiej, po zmarłym na gruźlicę mężu zaś – do korony czeskiej. Gdy Stanisław pojawi się w pałacu papieża Jana XXII w Awinionie, będzie rzecznikiem tychże właśnie interesów Reiczki i politycznym przeciwnikiem Bożysława i Janisława – posłów Władysława Łokietka, oraz Gilbertusa – posła Jana Luksemburskiego.

Prócz wspomnianego spotkania Stanisław z Elżbietą Ryksą widzi się jeszcze dwukrotnie. Po raz pierwszy królowa wyznacza mu spotkanie w zakrystii kościoła cysterek w Bernie na Morawach, gdzie pojawia się wraz z Joanną. Spotkanie odbywa się przed tzw. pokładzinami Elżbiety Ryksy i Wacława II. Obie kobiety są zamaskowane i nasz bohater musi rozpoznać na podstawie znaków, która z nich jest królową. Stanisław odczytuje je właściwie, tyle że owymi „właściwymi” znakami opatrzone „niewłaściwe” ciało. Rozpoznanie królowej w Joannie jest skutkiem kpiny Reiczki, ale jest też wynikiem zabiegów samej Joanny, aby to jej ciało stało się przedmiotem pożądania bohatera. Do spełnienia jednak nie dochodzi, bo Stanisława zawodzi męskość, robi więc jedynie to, czego nauczyła go Małgorzata w Orvieto. Sądząc, że fałszywa królowa jest dziewicą (pokładziny mają dopiero nastąpić), ma wrażenie, że jest jak ów Tatar, który zgwałcił jego matkę. Przerażony nie ma erekcji. Czy Joanna jest wówczas dziewicą – nie wiadomo, ale pewnie nie. Reiczka natomiast nie jest nią z pewnością – świadkiem sceny jest też Henryk z Lipy. Już wtedy kochanek królowej. Seksualna niemoc Stanisława wywołuje w kochającej go dotąd Joannie obrzydzenie: „chciała Wam się oddać, ale nie mogła, a nie mogła, bo wyście nie mogli, boście sobie nagle skojarzyli, i żeście Tatar rozdzierający przemocą dziewiczość matki waszej”.

Drugie spotkanie, bardzo słabo wzmiankowane w powieści, odbywa się w Hradcu i trudno powiedzieć o nim coś konkretnego. Wiadomo tylko, że Elżbieta Ryksa miała jakiś związek ze wspomnianymi heretykami i niewykluczone, że w kontakt ten weszła za sprawą Stanisława. Poleciała mu dokładniejsze ustalenie pochodzenia Wilhelminy Czeszki i sama wprowadziła go w nowe szczegóły dotyczące herezji:

W Hradcu dopytywała się pani Ryksa Elżbieta ciebie o napis trójjęzyczny nad krzyżem zbawiciela. Odpowiedziałeś: w trzech – hebrajski też wymienileś. „Świętym więc też językiem hebrajski jest? Równie jak łacina i greka?” – zapytała z kolei owa pani. I dorzuciła zaraz: „zapewne wiecie, skoroście poprzez schizmatyczne właśnie święcenie diakonem, że po grecku Duch święty gramatycznie nijakiego jest rodzaju – ale nie wiecie, nie możecie wiedzieć, że po hebrajsku: żeńskiego”. (B, s. 405)

Dlaczego Reiczka sympatyzuje z wilhelmityzmem? Trudno orzec. Być może zmęczona wieloletnim romansem i sprośnymi piosenkami na swój temat tęskni za odnową duchową, może przeciwnie: dostrzega w Nowym Trzecim Kościele opartym na kobiecości sankcje dla pozamałżeńskiego zaspokajania swych wybujałych potrzeb seksualnych. Może wilhelmityzm jest w jej mniemaniu szansą na odrodzenie królewskiej chwały. Może swe starania o koronę zamierza na jakiś czas związać z cystersami, wśród których herezja ta ma wielu zwolenników (fundowany przez siebie nowy kościół chce – co odradza jej listownie z Avinionu Stanisław – poświęcić Duchowi Świętemu)? Może marzy o czci religijnej, jaką otoczono by jej osobę w chwili, gdyby dopatrzone się w niej drugiego ziemskiego wcielenia Duszy Świętej. Tak czy owak wydaje się, że Stanisława łączy z Reiczką wspólnota wierzeń w „nadziemskość Wilhelminy Czeszki”, z tym że Stanisław wierzy także w nadziemskość Elżbiety Ryksy i może to być kolejny powód jego impotencji z czasów pierwszego spotkania. Szansa na kopulację z Duchem Świętym, która zmienia się w stosunek oralny z Nim, toż to o wiele więcej niż papież sodomizujący indyka u de Sade’a.

### III. „Po stronie wydatku”

W *Tylko Beatrycze* Parnicki napisał inną historię. Odwrócenie – jak próbowałem pokazać – jest całkowite, ale rzecz chyba nie tylko w odwróceniu. Oczywiście, zasadnicza różnica tkwi w tym, że w *Miłości i płaszczu* mamy romans z *happy endem*: nasyceni

sobą kochankowie zasypiają szczęśliwi w uścisku, nawet brat nie ma nic przeciwko, natomiast romans w *Tylko Beatrycze* kończy się – „właściwie nigdy się nie zaczął” – marnie. Wydaje się jednak, że sens opracowania na nowo miłosnego tematu jest głębszy niż napisanie powieści o miłości ze smutnym początkiem, smutniejszym środkiem i rozpaczliwym zakończeniem. Parnicki nie chce napisać romansu. Odwołując się do Barthes’a, można powiedzieć, że w *Miłości i płaszczu* miłość powierzona jest estetyce pozorów. Fabuła, w jaką się układa, przedstawia ją i czyni podległą paradoksom *mimesis*. Nim zostanie przedstawiona w fabule, już jest przedstawiona w miłosnej pieśni trubadura. Beatrycze del Carret wchodzi w gotową historię. Kochankowie potrzebują historii, pięknego pozoru. Ciała ulegają, poddają się opowieści, literatura wyprzedza seksualność. Rycerz Gwiazdy Stubarwnej, pewnie najciekawsza postać w opowiadaniu, nie mówi nic, jedynie ryczy z miłości. To Apollo pisze wszystkie romanse, które powstają w celu identyfikacji.

Dobrze skonstruowana historia miłosna, mająca początek, koniec i punkt kulminacyjny w środku, jest swego rodzaju sposobem na pojednanie się z mową Innego, sposobem oferowanym zakochanemu przez społeczeństwo, aby skonstruował on dla siebie fabułę, w której by się sam umieścił. Jestem przekonany – twierdzi Barthes – że zakochany, który cierpi, nie zna nawet błogosławieństwa tego rodzaju pojednania<sup>4</sup>.

Miłość w fabule romansu przedstawia się tak, jakby była transcendentna, oderwana od bytu, który kocha i dla którego nie istnieje miłość w ogóle, miłość niewłasna. „Zakochany – paradoksalnie – nie tkwi w historii miłosnej”<sup>5</sup>, nie może zamieszkać w jakiejś cudzej historii, jego dramat jest w pełni indywidualny. Choć miliardy razy powtarzany od początku człowieka, ten akurat, nie inny, należy do konkretnej osoby. Sądzę, że taki jest zamysł przyświecający *Tylko Beatrycze*: nie pisać romansu, ale penetrować doświadczenie mówienia, wypowiadania, wydatkowania holofrazy (sformułowanie Barthes’a) „kocham cię”. *Tylko Beatrycze* nie jest zatem powieścią o miłości – jest powieścią

---

<sup>4</sup> R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 245.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 246.

o „kocham cię”. Omawiany problem można opisać nietzscheańską diadą z *Narodzin tragedii*: jeśli *Miłość i płaszc* jest po stronie Apolla, to *Tylko Beatrycze* – po stronie Dionizosa, bo literacka transgresja ku jednostkowemu, niepowtarzalnemu doświadczeniu, które ułomnie określamy holofrazą „kocham cię”, wpisując pozajęzykowe w przestrzeń języka (Barthes sytuuje „kocham cię” na granicy mowy), w przeciwieństwie do przedstawień miłości jest po stronie Dionizosa: przeciw pozorowi, a po stronie życia.

#### IV. „Twój czar nade mną trwa”

Co jednak – zapytajmy – afirmuje aktywne (nie – reaktywne) „kocham cię”? Czy afirmuje przedmiot, czy osobę w jakimś bezpośrednim doświadczeniu spotkania? Odpowiedź sformułowana przez Parnickiego w języku literatury wydaje się bardziej radykalna niż odpowiedź Barthes’a z jego *Fragmentów*. „Kocham cię” jest afirmacją. Beatrycze, ale – pamiętamy – „jest tylko Beatrycze i... właśnie jej nie ma”. Żadna z kobiet pojawiających się na kartach powieści nie jest Beatrycze Stanisława, ponieważ Beatrycze jest fantazmatem. Reiczka pytająca bohatera o napis nad krzyżem Chrystusowym jest Beatrycze, ta sama Reiczka, rumiana z rozkoszy współżycia z Henrykiem z Lipy – nie jest nią. Zapach i smak całowanego ciała Joanny jest zapachem i smakiem Beatrycze, ale imię, *signifiant*, moment, gdy Stanisław dowiaduje się, kogo naprawdę całował, zmienia sytuację. „Kocham cię” Stanisława jest afirmacją nieobecnego, pustki, nicości w tym sensie, że jest walką z bytem, który jest, który zjawia się doświadczeniu. „Twój czar nade mną trwa” – deklaruje bohater; ale czyj właściwie? – trzeba zapytać. Czar Beatrycze, czar obrazu, fantazmatu. Obraz Beatrycze wyłania się z przygodności, z fascynacji, z urzeczeń, ostatecznie: z pokawałkowanych ciał spotykanych kobiet, które mijają, ale czar, wspomnienie oczarowania, fragment pozostają – cytuję powieść – „na kształt słońca w pamięci”. Przypomnijmy lekcję Lacana: wyobraźnia żywi się pamięcią, a symboliczne jest funkcją wyobraźni, choć dopiero symboliczne może zostać przedstawione w mowie. Beatrycze jest więc śladem pozostałym po pracy wyobraźni, ale



jest też dużo bliższa rzeczywistości niż można sądzić, bo przechowuje ułamki spotkań z rzeczywistym, wspomnienia urzeczywistnionych w spotkaniu z rzeczą, z ciałem. Beatrycze jest innym nazwaniem „kocham cię”, bo, tak jak to wyznanie, przechowuje, pielęgnuje, afirmuje obraz. „Kocham cię” jest projekcją obrazu na obiekt, który jest różnicą. W przeciwieństwie do małżeństw z rozsądku nieszczęśliwe uczucie bierze się z porażenia różnicą, ze zgrzytu rzeczywistości, być może też z rozpoznania, że – cytując powieść – to „panie Beatrycze nas rodzą”.

## V. „Tysiąc miedziobrzmiących tercyn”

Beatrycze może pojawić się tylko w dyskursie, ale też tylko w nim może nastąpić rozpoznanie nieistnienia, nieobecności. Tekstem, w którym Stanisław poszukuje samoidentyfikacji jest *Boska Komedia*. W liście z Awinionu pisze do Reiczki, że: „ostatecznie Beatrycze wybrała miejsce, gdzie spotka się z Dantem – nie odwrotnie (właśnie skończyłem czytać trzydziestą pieśń »Czyśćca« – nie podobała mi się raczej)” (B, s. 179). Stanisławowi nie podoba się ta pieśń, bo spotkanie poety z Beatrycze nie jest spełnieniem tęsknoty. Pamiętamy, że to spotkanie jest raczej dla Dantego nieprzyjemne:

A gdy ujęła mię ta można siła,  
Co po raz pierwszy, kiedym był młodziutki  
Chłopczyzna, zmoęła mię i zniewoliła,  
W lewo się zwracam, z tej samej pobudki,  
Co dziecko, kiedy pod matczyne ramię  
Ucieka kość wszelki strach i smutki,  
[...]  
Chociaż na twarz jej spadała zasłona z uzienionej oliwami  
głowy,  
Tak, żebym oczom była utajona,  
Jednak słyszałem, gdy z gestem królowej  
Zaczęła mówić, patrząc mi w oblicze,  
Jak człek, co wyrzut gotuje surowy<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Dante ALIGHIERI: *Boska komedia*. Przeł. E. PORĘBOWICZ. Warszawa 1990, s. 311–312.

W momencie pojawienia się Beatrycze znika Wergiliusz-przewodnik, widocznie w obecności ukochanego przedmiotu musimy być samotni. Dante spuszcza wzrok, szuka pomocy, ale spostrzega, że jest już sam.

Powieść z kolei tak komentuje tę scenę z dzieła Dantego:

Gdy ojciec święty po raz pierwszy przeczytał trzydziestą pieśń „Czyśćca” Aligerusowego – wiecie, co mi powiedział? „Łamałem sobie głowę noc całą – cytuję własne jego słowa – dlaczego, spotkawszy się wreszcie z Beatrycze, unika Dante wciąż wzroku jej. Jednakże – choć właśnie dopiero po całej nocy zastanawiania się – docieklęm: musiał wzroku unikać jej, jako że wiedział, że gdy spojrzy jej w oczy, zobaczy, jak bezlitośnie kpi sobie z niego spojrzenie jej. Jak bezgranicznie śmiesznym musi się on przedstawiać jej wraz z całym miedziobrzmiącym – w tercynach bez liku – uwielbieniem dla czegoś, co się do uwielbienia nie nadaje, a bardziej jeszcze: z [...] przeświadczeniem swym nadętym, że gdy on, Dante Aligerus, coś raczył – choćby i nużącym tysiącem jeszcze tercyn dodatkowo – uwielbić, nie byle jaki to zaszczyt dla przedmiotu uwielbienia, kimkolwiek by przedmiot ten naprawdę był”. (B, s. 316)

Interpretacja Jana XXII deprecjonuje literaturę. Kpina Beatrycze jest kpina z miłosnego dyskursu. Cieleśność (wybujala) Henryka z Lipy bardziej nęci i przywiązuje doń Reiczkę niż są to w stanie uczynić Stanisławowe poematy prozą. Raz jeszcze zwracam uwagę na całkowite odwrócenie schematu z *Miłości i płaszcza*. O ile tam dyskurs był warunkiem porozumienia i otwierał pole do seksualności, o tyle tu porozumienie odbywa się poza mową, ono mowy nie potrzebuje i kpi z „tysięcy tercyn”, seksualność odbywa się bez dyskursu, wystarcza jej ciało.

Tyle można wyczytać z interpretacji papieża. Ale czy Jan XXII powiedział wszystko, to znaczy, czy powieść nie sugeruje jeszcze innego rozwiązania? Wypowiedź papieża niesie pewien czytelny, totalizujący sens, podczas gdy każdy czytelnik Parnickiego dobrze wie, że jest to twórczość podsuwająca rozwiązania niepewne, ułamkowe, ułomne, nigdy nie sugeruje oczywistych odczytań, dających się wpisać w binarne opozycje, jest w zasa-

dzie poza teorią (a może o krok przed wszelką możliwą teorią) – stąd interpretacyjna męka. Bo co począć z zakochaną w dyskursie miłosnym Stanisława Joanną? Jak – w kontekście interpretacji Jana XXII – rozumieć samą w sobie niepewną heretyckość Elżbiety Ryksy? Wreszcie, jak zbliżyć się do doświadczenia samego Stanisława? Lacanowskie rozgraniczenie pożądania na dwa typy: fizjologiczne i psychologiczne, także niewiele tłumaczy, bo obraz stymulujący pożądanie psychologiczne utkany jest z elementów, ku którym było skierowane pożądanie fizjologiczne, popędowe. Fakt: było, lecz już nie jest, ale przecież zaistniało kiedyś w historii jednostkowego bycia. Choć przeniknęło do sfery symbolicznej, to jego rodowód sięga doświadczenia rzeczywistości pisanej przez małe „r”, czyli obszaru przedjęzykowego, pozajęzykowego doświadczenia świata.

„Kocham cię” jest wypowiedane. Ten, kto mówi, jest mówiony przez mowę, używa figury miłosnego dyskursu, nawet jeśli – jak przekonuje Barthes – ta holofraza jest granicą mowy. Chodzi o to miejsce, w którym zakochany powierza swe jednostkowe przeżywanie językowi. Gdy chce wyrazić (a może musi wyrazić) niewyraźne, oznaczyć pozaznakowe. Zatem „kocham cię” jest granicą między bytem a byciem, jest miejscem gdzie bycie, jakby zmieniając stan skupienia, kostnieje w byt. Parnicki w *Tylko Beatrycze* bierze stronę bycia-w-„kocham cię”.

Określam projekt Parnickiego Heideggerowską kategorią bycia, wiedząc jednocześnie, że i ona wyjaśnia niewiele. Parnickiego bowiem nie interesuje bycie w ogóle, on poszukuje bycia jednostkowego, pojedynczego bycia w historii, które wydane jest na pastwę tysiąca sił świata. Dlatego też wybiera jako swój gatunek powieść historyczną. Bycie jest problemem centralnym każdej jego powieści, ale tylko w jednej, w *Tylko Beatrycze*, uczynił „kocham cię” podstawowym parametrem owego bycia.

## Zagłada i życie

Najprostsza prawda literaturoznawstwa, że aby napisać, trzeba najpierw przeczytać, w zetknięciu z tekstami opisującymi Zagładę przestaje być tak oczywista. Pojawia się bowiem nieuchronnie namysł nad przyczynami podejmowania tych (z jakichś powodów nie innych) lektur. Tekst niniejszy rozpocznie się więc od analizy owego wyboru i być może do końca pytanie to będzie mu towarzyszyło. Łatwo wyznaczyć pole negatywności tego problemu, trudno bowiem zgodzić się na istnienie jakiegokolwiek przymusu w tym zakresie, a przymus taki sugeruje często podkreślana konieczność pamięci. Pamiętam o Holocauście, nawet jeśli nie czytam wspomnień ocalałych. Do lektury nie powinien zmuszać mnie jakiś rodzaj obowiązku – jakiego? Moralnego? Humanistycznego? Ludzkiego? Zmuszany do czytania przestaję czytać, zmuszany do czytania obrażam taką lekturą i ocalałych, i zmarłych.

Może więc czytam za sprawą podświadomego podszeptu, na przykład z sadystycznego upodobania dla makabry, może wspomnienia te są tym, o czym w *Nocy i dniu* pisze Leo Lipski, pytając: „Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie **musieli** patrzeć”<sup>1</sup> (Lipski podkreślił słowo ‘musieli’). Może oto znalazłem coś, na co muszę patrzeć, od czego nie mogę odewrąć wzroku. Ten typ doświadczenia może się jednak znajdować w pobliżu przymusu pisania (działać tu może przymus powtórzenia, przywołania w przedstawieniu), natomiast tak umoty-

---

<sup>1</sup> L. LIPSKI: *Piotruś*. Olsztyn 1997, s. 7.

wowana lektura sytuowałaby mnie jako czytelnika w grupie katów, oddzielając całkowicie od doświadczenia ofiar. Taka lektura uczyniłaby ze mnie kogoś, kto raz jeszcze zabija, przemieniając jednym gestem osoby w przedmioty.

Dlaczego więc z mojej pozornie bezpiecznej perspektywy pięćdziesięciu lat pozwalam prowadzić się w stronę tamtych zdarzeń tekstom, które ktoś być może z myślą o mnie napisał?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba – jak sądzę – przyjąć dwa komplementarne i chyba ryzykowne założenia. Po pierwsze, że Holocaust nie może być myślany jako doświadczenie w zakresie sposobu swego istnienia niezwykle, które przydarzyło się ludzkości w jakiejś bocznej odnodze dziejów, ponieważ w takim ujęciu, zamknięty na głucho w swej niezwykłości, pozostałby całkowicie obcy doświadczeniu zwykłemu, codziennemu przeżywaniu świata. Po drugie, Holocaust przydarzył się ludziom, to ludzie uczestniczyli w nim po obydwu stronach, nawet, jeżeli oznaczałoby to konieczność przewartościowania kategorii człowieka. Jako doświadczenie ludzkie i tylko jako doświadczenie ludzkie może wypowiedzieć coś na temat nas samych, każdego z nas.

Jak się wydaje, tylko w takim ujęciu teksty opisujące Zagładę wypowiadają coś ważnego na tematy fundamentalne, mówią bowiem o życiu i o śmierci w maksymalnie skondensowanej formie, pozostawiając inną problematykę poza obszarem własnej penetracji. To właśnie te dwa zagadnienia przedstawiają się w tej literaturze jako wyostrzone i podległe prawu koniecznej hiperboli. Czytam w przekonaniu, że teksty te mówią do mnie także o moim życiu i o śmierci, którą się ono zakończy. Ważność wszelkiej literatury ostatecznie tylko tak się wyznacza: poprzez zdolność przekształcenia partykularnego w powszechne i ponad czasem istotne.

Rozpaczam więc od poszukiwania definicji życia. Takiej formuły, która ujmie je z perspektywy końca tradycyjnej metafizyki<sup>2</sup>. Czynię to w przekonaniu, że Zagłada jest tym – u początku

---

<sup>2</sup> C. Perechodnik w *Czy ja jestem mordercą?* wspomina, że tefilin poszukują kamasznicy – tradycyjna „metafizyka” zamienia się w obuwie. Por. ibidem, s. 142.

modernizmu przepowiadany i w doświadczeniu Holocaustu zrealizowanym – kresem metafizyki, który dokonał się w ramach historii powszechnej i w ogólnoludzkim wymiarze. Być może po Holocauście możliwa jest tylko owa późna metafizyka, której źródłem jest zarówno trwoga, jak i wyostrome odczuwanie nicości.

Formuła taka musiałaby problematyzować związek podmiotu z życiem w jego najbardziej biologicznym ujęciu, bo to biologia umożliwia podmiotowość, a nie odwrotnie, to ciało jest „nosicielem” podmiotu. Poszukiwany tu sposób myślenia życia najbliższy byłby być może lekcji późnego Nietzschego, który stosunek podmiotu do warunkującego go życia ilustrował poprzez analogię stosunku mężczyzny do kobiety<sup>3</sup>.

Sugestia Nietzschego zawiera dwa składniki: 1) związek z życiem opiera się na głęboko zmysłowym, biologicznym kontakcie z rzeczą, z ciałem i góruje nad nim figura pożądania życia, oraz 2) w tym splocie istnieje pewien nadmiar, naddatek, który jest niezmiernie trudny do wypowiedzenia i który jakoś rozmija się z tym, co należy do dziedziny wiedzy, ponieważ dyskursywne ujęcia nieuchronnie go redukują i zniekształcają.

We wspomnieniach z Zagłady, w których słyhać tę ściszoną mowę podmiotu zawieszonego w nieustannej trwodze, pomiędzy biologicznymi podstawami życia i nieustannym pożądaniem go, często nawet wbrew świadomej rezygnacji, interesuje mnie właśnie ten spłot.

\* \* \*

W branych tu pod rozagę tekstach problem konstytuuje się w obrębie opozycji głosu i milczenia – w tej przestrzeni mieszczą się wszystkie znane mi realizacje z ostatnich lat. Z jednej strony znajdujemy taką oto dyskursywną deklarację z *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego: „Zaczął się nowy etap uciekania od śmierci, wynikający chyba bardziej z instynktownego przywiązania do życia, niż ze świadomej wiary w ocalenie”<sup>4</sup>. Drugi biegun

---

<sup>3</sup> Por. F. NIETZSCHE: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Warszawa 1990, s. 283–284.

<sup>4</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony*. Warszawa 1998, s. 66.

tej opozycji odnaleźć jest trudniej, trzeba bowiem odróżnić miejsca niedookreślenia w tekście, wynikające z istoty literatury, od prób ujmowania milczenia, które stałoby się w nich przedmiotem literackiego przedstawienia. Milczenie znacznie łatwiej nazwać niż przedstawić w taki sposób, aby ono samo stało się obecne i jednocześnie pozostało tym, czym jest: brakiem mowy.

W *Szczęściarzu* Adama Sikory znajdujemy chyba najbardziej konsekwentną i z literackiego punktu widzenia najciekawszą realizację opisywanego zagadnienia. W mikropowieści Sikory najbardziej interesujące rzeczy dzieją się na granicy rozdziałów, jakby z pełną świadomością rozziwmu między zawsze nieciąglym przedstawieniem literackim i rzeczywistością, która nigdy nie zastyga w bezruchu, nie wyznaczają jej znaki początku i końca, nie podlega podziałowi na księgi, części czy rozdziały.

Podczas srogiej zimy bohater (zapewne tożsamy z autorem), krańcowo zmęczony i zziębnięty, przerywa swój marsz-ucieczkę: „Skręciłem z traktu, usiadłem przy przydrożnym drzewie, opierając się plecami o jego pień. Przymknąłem oczy, trwałem w bezruchu, w głowie miałem pustkę, odczuwałem tylko ciężar nóg i pulsowanie skroni”<sup>5</sup>. Po chwili pojawiają się halucynacje, zmordowane ciało nie utrzymuje już przytomności umysłu. Rozdział kończy się takim wyznaniem: „Nie miałem [...] siły, aby poruszyć się, nie mogłem nawet albo może tylko nie chciałem otworzyć oczu...”<sup>6</sup>. Tu następuje wielokropek oznaczający zawieszenie głosu. Na początku tytułu następnego rozdziału wielokropek pojawia się jeszcze raz. Akcja rozdziału toczy się natomiast po upływie kilku miesięcy. Czytelnik nie dowiaduje się jednak, co wydarzyło się wcześniej. Czas wyznaczają jedynie zmiany pór roku: zima zmienia się w lato, miejsca gdzie leżał śnieg porasta teraz pożółkła trawa, a bohater idzie boso. Początek rozdziału brzmi: „Podniosłem się z kępy skołtunionej, pożółklej trawy, przerzuciłem przez ramię związane sznurowadłami kamasze na drewnianych podeszwach i ruszyłem w dalszą drogę ku widniejącej w oddali linii lasu”<sup>7</sup>. Międzyrozdziałowa przestrzeń

---

<sup>5</sup> A. SIKORA: *Szczęściarz*. Warszawa 1994, s. 48.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 49.

powiększa się i nabiera znaczenia, czytelnik jest niejako w obojętności dostrzeżenia i myślenia tej przestrzeni. Oczywiście dla literatury granica podziału traci swój jedynie formalny charakter i niespodziewanie nabiera ontologicznej ważności. Bliskość nadchodzącej śmierci, której jednak bohater unika, doświadczenie apatii, zgoda na umieranie znajdują się poza porządkiem mownego przedstawienia, a w przestrzeń literatury wkraczają w milczeniu, lokując się w miejscu formalnego przejścia. Typowa dla literatury wspomnieniowej narracja w pierwszej osobie wzmacnia dodatkowo wrażenie ważności tego przejścia. Zarządzające całością przedstawienia Ja narratora jest gwarantem dalszego ciągu: napisałem to, więc przeżyłem, ale oto pojawia się miejsce, które można tylko wskazać, które wymyka się opisowi, w którym Ja przestaje mówić (myśleć), a zmordowane ciało odmawia posłuszeństwa. Jest to miejsce, w którym życie (żyjące ciało) upomina się o swoje prawa, biologiczne trwanie jest ważniejsze od mówienia, najtrudniejsza walka toczy się w milczeniu, a przynajmniej poza mową artykułowaną, w jęku, krzyku, skowycie.

Istotne, że czas ulega redukcji do kolejnych chwil, do tych krótkich odcinków czasu, które świadczą o przedłużeniu biologicznego trwania: „ważna była chwila, tylko chwila, każda następna chwila, jeszcze jedna chwila i tylko ona...”<sup>8</sup>. Egzystencja na przekór czyhającej śmierci, składająca się z kolejnych wydartych jej chwil, toczy się poza wszelkim logosem, poza jakimkolwiek ponad biologicznością naddanym sensem. Rytm chwil wyznacza rytm stawania się. Zapamiętajmy ten przykład – wrócimy jeszcze do niego w innym nieco kontekście.

Pożądanie życia na przekór sytuacji, jej krańcowość wyznaczają zasadniczy egzystencjalny rys owych tekstów. To samo doświadczenie znajdujemy np. w biograficznych szkicach Hanny Krall z *Tańca na cudzym weselu*: „Nie oczekiwała współczucia. Na odwrót, odtrącała je. – Ja żyję – mawiała – I ja zamierzam żyć”<sup>9</sup>. W innym miejscu: „Bałam się. Musiałam żyć. Przypominasz mi strach”<sup>10</sup>. Bohater *A jednak czasem mie-*

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>9</sup> H. KRALL: *Taniec na cudzym weselu*. Warszawa 1993, s. 12.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 15.



wam sny opowiada Joannie Wiszniewicz: „[Marceli] Stark był bliski śmierci, bo w ogóle nie miał pieniędzy i, by nie umrzeć z głodu, wyszukiwał sobie w śmietnikach odpadki. Od tych odpadków zbierało mu się na wymioty, ale uważał, że to dla niego jedyna szansa przeżycia”<sup>11</sup>. Rys ten stanowi o wyjątkowości doświadczenia Zagłady, ale jednocześnie – o czym już wcześniej wspomniano – mówi też chyba coś ważnego na temat życia w ogóle. Oto bowiem wszelka ważność staje się nieważna, wszystko to, co życiu nadawało sens i co je utwierdzało w jego podstawach (albo – jak się okazuje – jedynie próbowało je sensownym uczynić) objawia swą pozorność i miałość. Okazuje się, że to nie logos jest warunkiem człowieczeństwa, lecz ciało, w ostatecznym rachunku to ono ocala i musi przetrwać, objawiając z całą drastycznością, że wielka przestrzeń mitów, wiar, przekonań, przedmiotów zapełniających pustkę świata, pozornych problemów podszyta jest nicością i z taką łatwością tę nicość objawia. Jak wiele w tych tekstach scen pozostawiania majątku, utraty rzeczy, przedmiotów, światopoglądowych wstrząsów, dramatycznych aktów apostazji, świadectw ostrego widzenia kresu człowieka (człowieczeństwa), świadomości kompletnego rozpadu starego (oswojonego) porządku (lub nieporządku) świata.

Przeżyte doświadczenie Zagłady powoduje, że tak zwane normalne życie, to które przychodzi po ocaleniu i które z pozoru powinno na powrót zapełnić tę przestrzeń nicości, już nigdy nie jest takie samo, jak przed czasami Zagłady. „Matce mojej – pisze Roman Gren – za którą stał straszliwy, nigdy nie opowiedziany, ale wyczuwalny koszmar i która gubiła się z krete- sem, gdy tylko pytano ją o cele, przyczyny i skutki, odpowiadał najwyraźniej świat półanalfabetek, wiedźm i nawiedzonych [...]”<sup>12</sup>. Doświadczenie nieważności wszystkiego, co wykracza poza walkę o biologiczne przetrwanie i co naddane ponad koniecznościami warunkującymi zachowanie życia jest trwałe

---

<sup>11</sup> *A jednak czasem miewam sny. Historia pewnej samotności Joannie Wiszniewicz opowiedziana*. Warszawa 1996, s. 97. Bohater i zarazem podmiot tych wspomnień nie ujawnia swego nazwiska.

<sup>12</sup> R. GREN: *Krajobraz z dzieckiem*. Warszawa 1996, s. 28.

(czy też bywa trwałe) i pozostaje jako trwała pozostałość spotkania z dnem nicości. W przywołanym fragmencie *Krajobrazu z dzieckiem* Romana Grena znajdujemy wszystko: i niemożność, paraliż wszelkiej mowy, i zaprzeczenie najstabilniejszego prawa przyczynowo-skutkowego, i pogardę dla wszelkiej przyszłości, i wreszcie pragnienie ucieczki od wysiłku myślenia, które zapewne przychodzi wraz z rozpoznaniem kompletnego absurdu świata – po co myśleć, skoro świat i tak jest absurdalny, wątki porządek myślenia i tak mu ulegnie, nie sprostą bezsensownej i bezmyślnej sile. W końcu nikt jeszcze nie odpowiedział w przekonujący sposób na pytanie, dlaczego to się wtedy stało, jak jest w ogóle możliwe, że to się stało.

Ostatecznie więc ja, tak samo żyjący, podlegam tym samym prawom, tym samym ograniczeniom, mój świat podszywa ta sama nicość, tyle tylko, że nie jest widoczna w tym samym stopniu, w tak ogromnym natężeniu. Teksty z Zagłady przestrzegają mnie, że nicość, choć słabiej widoczna, choć głęboko skryta, przychodząca jedynie w czasie wszechogarniającej niechęci i depresji, otacza także mnie, otacza nieustannie. Mówią, że nie istnieje trwalszy i istotniejszy ocalający porządek niż instynktowne i biologiczne przywiązanie do życia, że to tegoż życia jedyny i ostateczny sens, po którym mowa zaledwie się prześlizguje. Informują mnie także, iż śmierć jest jedynie biologicznym kresem, że nic nie jest w stanie jej usensownić, uwznioślić, zmityzować. Przekonują, że w końcu zawsze jestem bezradny wobec absurdu świata i potwornych wybryków polityki, którą po upływie zaledwie kilku dziesięcioleci, dla zmylenia samych siebie, dla stłumienia trwogi nazywamy historią – nauczycielką życia.

Pamięć wojennego koszmaru jest bardziej wrogiem niż sprzymierzeńcem. Każdy powojenny dzień trzeba odzyskać, przymusić do tego, aby nosił bodaj pozory zwyczajności, normalności<sup>13</sup>. Pisanie wspomnień przez ocalałych jest być może elementem owego procesu odzyskiwania. Często mamy do czy-

---

<sup>13</sup> Parafrazuję w tym miejscu tytuł książki Haliny Birenbaum *Każdy odzyskany dzień* (Kraków 1998). Książka ta jest znakomitą studium dochodzenia do (ale także odchodzenia od) pisania wspomnień z czasów Holocaustu.

nienia z bardzo późnymi debiutami ludzi, którzy przekroczyli pięćdziesiąty lub sześćdziesiąty rok życia. Być może słuszny jest domysł, że pisanie stanowi rodzaj ostatniej deski ratunku, gdy inne sposoby „odzyskiwania dni”, osławiania przeszłości, wszystkie sprzeciwy wobec pamiętania zawiodły. Trzeba przezwyciężyć ogrom niechęci, by podjąć decyzję o pisaniu.

Śmierć – zdają się pouczać mnie teksty o Zagładzie – jest boleśnie materialna. Jej powszedniość (jak powszedni dzień), nieważność, przygniatająca powszechność są być może tym, co w tych relacjach najbardziej porażające. Wypowiadane w obrębie mitu nawoływanie „nie znacie dnia ani godziny” nigdy tak nie przemawia do wyobraźni, jak konkret z tamtych czasów. Dobrze wiedzieli o tym średniowieczni twórcy misterium – śmierć trzeba pokazać, bezpieczny dystans słowa zaciera jej grozę, oswaja nieuchronność. Natężenie i bezsens umierania kazały wątpić w jakikolwiek metafizyczny ratunek od wyłącznej materialności śmierci. Cielec Perechodnik w swych wspomnieniach zatytułowanych *Czy ja jestem mordercą?* (tekst ten w równym stopniu domaga się jakiegoś wartościującego przymiotnika, co jednocześnie pozostawia swego czytelnika w poczuciu rażącej niewystarczalności stopnia najwyższego – jak, gdzie, w jakim słowniku szukać przymiotników dla określenia wspomnień Perechodnika?<sup>14</sup>), mówi o zwłokach i ekskrementach jednym tchem: „Anko, Anko, w jakim stanie wyszłaś z tego wagonu? Czy z małą Alušką na rękach? Czy też może zostawiłaś ją w wagonie razem z innymi trupami i gównem ludzkim?”<sup>15</sup> (Perechodnik „mówi” do swej żony, pyta o córkę – obie zginęły w Treblince, nim autor w kryjówce po aryjskiej stronie zabrał się do spisывania swych wspomnień). Żyjące ciało tak łatwo zamienia się w rzecz, z taką łatwością ginie, tak niewiele dzieli je od martwoty, bezruchu, gnicia, smrodu: „Z miłym uśmiechem wyciąga rękę ze świadectwem [które miało zwolnić od wywózki – przyp. F.M.], padł strzał w głowę – już nie żyła”<sup>16</sup> – wspomina Pere-

---

<sup>14</sup> Kilka interesujących uwag wspomnieniom Perechodnika poświęcił J. Leociak w swej książce *Tekst wobec zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*. Wrocław 1997, s. 143–145.

<sup>15</sup> C. PERECHODNIK: *Czy ja jestem mordercą?* Warszawa 1995, s. 93.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 76.

chodnik. W tekstach z Zagłady i w tekstach o Zagładzie nieważność życia i znikomość śmierci wielokrotnie podlegają opisowi. Dla przykładu – Hanna Kral w *Tam już nie ma żadnej rzeki*: „Uciekał przed szmalcownikiem przez Ogród Saski i Niemiec akurat szedł i strzelił”<sup>17</sup>. Perechodnik o śmierci swojego ojca: „Padł na ziemię stary Bogdański, krew się połała i żyjący człowiek zamienił się w masę organiczną”<sup>18</sup>. Śmierć sprowadza się do tego, że Niemiec akurat szedł – mógł akurat nie iść. Zauważmy, że Perechodnik, pisząc o śmierci swego ojca, używa nazwiska, pod którym ojciec się ukrywał. Martwe ciało w kałuży krwi przestaje nazywać się Perechodnik, nazywa się zgodnie z kartką, „pod którą” zostało zgładzone. Imię własne nie wytrzymuje przejścia, tak jakby trup domagał się innej nazwy albo raczej jakby wspomnienie żywej istoty nie pozwalało podzielić się imieniem ze śmiercią.

Po śmierci zaczyna się inny los – los ciała, dalszy ciąg dziejów materii. Perechodnik notuje w pierwszą rocznicę wywózki swojej żony: „Wiem doskonale, że Twoje ciało, tylekroć przeze mnie całowane, Niemcy spalili i zużyli jako nawóz. Może na Twoim popiele wyrosły kartofle, które akurat spożywam; może wyrosło żyto, z którego zrobiono chleb, który jem”<sup>19</sup>.

\* \* \*

Zagrożenie życia wypływa z tekstu ciała, to ciało może zabić lub uratować życie. Tekst pisany przez zderzenia genów staje się tekstem najważniejszym. Z ciała odczytuje się wyroki śmierci, akty łaski, z ciała także wróży się możliwe przyszłe losy.

Bohater *Szczęściarza* słyszy od jednego z gospodarzy: „Ty nie jeźdeś całkiem podobny do Żyda i nawet wcale nie żydlaczysz”<sup>20</sup>. Inni widzą, *co trzeba*, patrzeć jest zasadniczym sposobem rozpoznania obcości i ukazania przewagi: „Patrzajta, to chyba Żyd!”<sup>21</sup>, gdzie indziej: „A mnie się widzi, że to Żyd”<sup>22</sup>. Bohater

---

<sup>17</sup> H. KRALL: *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Kraków 1998, s. 124.

<sup>18</sup> C. PERECHODNIK: *Czy ja jestem mordercą?...*, s. 258.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 250–251.

<sup>20</sup> A. SIKORA: *Szczęściarz...*, s. 22.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 46.

*Krajobrazu z dzieckiem* notuje wprost: „Panowie Rubinsztajn i Rywkin pochylali się nade mną i czarnymi pustymi oczyma oglądali uważnie czaszkę, krój uszu i nosa, kościstymi palcami przesuwali po policzkach i szyi, a potem szeptali coś do ojca, który kurczył się i malał, i tak strasznie chciał zniknąć”<sup>23</sup>. Wygląd staje się też przyczyną najdramatyczniejszych wyborów, przesądza o ostatecznej konieczności: „Miała jasną córkę i ciemnego synka. Kazała mu zostać w domu, a z córką poszła na dworzec. Chłopiec pobiegł za nimi. Próbował wsiąść do pociągu razem z matką, ale [...] odsuwała go. Odejdź stąd, mówiła, bądź grzeczny. Był grzeczny. Zginął w Bełżcu” – relacjonuje Hanna Krall. Obie kobiety przeżyły, chłopca „zadenuncjowało” ciało – jego tekst okazał się zanadto czytelny<sup>24</sup>.

Do tych spotworniałych sposobów „czytania” tekstu ciała dochodzą jednak i inne. Oto bowiem tekst ów może jako jedyny zaświadczyć o tożsamości: podobieństwo rodzinne pozostaje czasem jedynym znakiem rozpoznawczym w świecie, który nie przechował tekstów pisanych: metryk, dowodów tożsamości, i w którym zginęły fotografie.

Posłuchajmy pewnego dialogu, który toczył się już po wojnie:

Mężczyzna przyjrzał się jej uważnie:

– Pani mi przypomina kogoś... Pani mi przypomina mecenasa Seidmana.

– Henryka? – upewniła się.

– Henryka, tak.

– To był mój ojciec.

– Coś podobnego – ucieszył się mężczyzna. – On prowadził nasze sprawy majątkowe. [...]

– Czego pan sobie życzy ode mnie? – przerwała kobieta.

– Niczego, chciałem pogadać z kimś z Zamościa. A co z resztą rodziny? Bracia żyją?

– Miałam braci?

– Co za pytanie. Miała pani dwóch braci i jedną siostrę<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> R. GREN: *Krajobraz z dzieckiem...*, s. 31.

<sup>24</sup> H. KRALL: *Taniec na cudzym weselu...*, s. 82.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 100.

Z tego krótkiego dialogu wyłania się tragiczna historia rodzinna, może się ona jednak ujawnić dzięki rozpoznaniem po latach rysom twarzy, ujawniającym rodzinne podobieństwo. Porządek ciała ocala ślady tożsamości, chociaż, jak w tym przypadku, może też nieść zagrożenie. Indagowana kobieta broni się przed tą historią, boi się szoku wynikającego z odkrycia tajemnic przeszłości, dramatu, który się tam kryje. Źródłem obawy jest troska o ciało: „Ja mam trzy wnuczki. Ja jestem im bardzo potrzebna. Ja już miałam jeden zawał. Ja nie mogę umrzeć na serce tylko dlatego, że ktoś musi mi powiedzieć, jak mieli na imię moi bracia...”<sup>26</sup>.

Warto dodać, że czasem funkcję znaku rozpoznawczego tożsamości może pełnić przedmiot, zawsze trwalszy od papieru: „Pierwszego dnia [...] przysłała do niej młoda kobieta. Interesował ją tylko zegarek Cyma, który pani Zajdler dała Leokadii K. Jak wyglądał i czy coś było na nim wyryte. – To jakiś inny zegarek – powiedziała ze smutkiem – przepraszam panią – i odeszła”<sup>27</sup>. Gdy nie przetrwała pamięć twarzy, pozostała pamięć przedmiotów i nadzieja, że przedmioty, na które nie wydano wyroku śmierci, okazać się mogą trwalsze od ciał.

Powątpiewanie, niezgodę na czytelność tekstu ciała zdradza na początku swych wspomnień Janina Bauman: „Mówiono, że Żydów można poznać po długich garbatych nosach, czarnych oczach i ciemnych kręconych włosach. Ale i to nie miało sensu. Stryj Józef, na przykład, był blondynem o niebieskich oczach [...]”<sup>28</sup>. Potem jednak widzimy ją wielokrotnie, gdy, zmieniając kryjówki po aryjskiej stronie, ukrywa razem z matką i siostrą denuncjujące rysy twarzy.

Pojawiają się także znaki nieco innego rodzaju. Tożsamość zdradza *signifiant*, Barthes’owska „ziarnistość” mowy<sup>29</sup>, która jest osadem czytelnego sensu. Janina Bauman wspomina: „Nikt

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>28</sup> J. BAUMAN: *Zima o poranku*. Poznań 1999, s. 12.

<sup>29</sup> Posługuję się tu kategorią R. Barthes’a z *Przyjemności tekstu*, choć w przekładzie A. Lewańskiej termin ten w mylący sposób oddano jako ‘nasioność’ lub ‘nasieniowość’. Por. R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997, s. 97–99.

nie będzie miał żadnych podejrzeń, moja towarzyszka podróży była tego pewna, »bo tak pięknie mówisz po polsku, bez śladu... no, wiesz czego!«<sup>30</sup>. Podobnie, choć w mniej wyszukany sposób, w przywołanym już przykładzie z tekstu Sikory („wcale nie żydłaczysz”). Teksty te w wielu miejscach zdradzają więc niezgodę na własną cielesność wspominającego/piszącego, ciało bowiem jest przyczyną śmiertelnego – w dosłownym sensie – zagrożenia. Jeden z największych paradoksów tamtego czasu: ocalenie osoby zależy od ocalenia ciała, którego wygląd (znaki ciała, tekst biologii) często stanowi o bezapelacyjnym wyroku śmierci.

\* \* \*

Zbliżając się powoli do końca rozważań, powracam do początkowego pytania: dlaczego czytam te teksty? Czego w nich poszukuję jako literaturoznawca (początkujący), usiłujący wierzyć w literaturę, która być może zdolna jest udzielać odpowiedzi na fundamentalne, egzystencjalne pytania, choćby w ograniczonym zakresie?

Teksty te, o czym już była mowa, zwracają uwagę na bezsens życia i trywialność śmierci. Przekonują, że mimo naiwnych uroszczeń rozumu mój pojedynczy byt jest nieistotny, nieważny. Ujawniają czyhającą zewsząd nicość, nie pozwalają o niej zapomnieć. Niosą też jednak obietnicę ocalenia, która przychodzi spoza metafizyki – przeciwnie, jest boleśnie fizyczna. U spodu rzeczy bowiem teksty te niosą optymizm. Trudny, przychodzący spoza dziedziny kultury, niełatwy do zaakceptowania. Instynktowne trwanie przy życiu – zdają się przekonywać – wbrew wszystkiemu, na przekór okolicznościom, przeciwko potwornemu światu ma w sobie jakąś ocalającą radość.

Można powiedzieć, że to niewiele, że żadna to właściwie pociecha, że ten akurat rodzaj pocieszenia wywiera odwrotny skutek: zniechęca, wywołuje rozpacz. Jednakże właśnie ta literatura nie pozwala na ten sposób myślenia. Ona – przeciwnie – zaświadcza, że ten wąty, słaby optymizm w morzu cierpienia i nicości jest czymś niezmiernie cennym i ważnym, bo to właśnie on i tylko on pozwala radzić sobie z absurdem świata, z któ-

---

<sup>30</sup> Ibidem, s. 164.

rym nie radzi sobie rozum. Bez niego być może bliżsi byłibyśmy zbiorowego samobójstwa.

Mimo tego, że jest bardziej nic, niż coś, to jednak owo coś powinno być, bez potrzeby dodatkowych uzasadnień – przeczuwamy z głębi tego późnego i trudnego optymizmu. Przypuszczalnie i w taki właśnie sposób można rozumieć potrzebę dania świadectwa, która przyświeca autorom omawianych tekstów. Jest to zapewne równie istotny aspekt owego świadectwa, jak ten, który można określić jako przymus wypowiedzenia prawdy o jakimś drobnym wycinku historii, na ogół historii prywatnej, tamtego czasu.

Warto na zakończenie bliżej przyjrzeć się powodom pisania, imperatyw przekazania świadectwa wydaje się bowiem tylko jedną stroną zagadnienia. Druga strona może być związana z przymusem powtórzenia i nie jest to jedynie problem psychoanalizy, a może nawet – przede wszystkim – nie jest to ten właśnie problem. Sprawa zasługuje na uwagę wbrew zanotowanej przez Hannę Krall deklaracji Lwa Salomonowicza: „Jeśli już uparłeś się przetrwać, to – żeby żyć. Dla żadnych innych celów. Podobno byli tacy, co trwali, żeby opisać. Słyszałem o nich, ale ich nie spotkałem. Co do mnie – chciałem żyć, to wszystko”<sup>31</sup>. Towarzyszącą nam dziś możliwość refleksji na temat Zagłady, szansę myślenia i próbę współodczuwania zawdzięczamy jednak tym, którzy ocaleli – i aby żyć, i aby zapisać.

Przymus powtórzenia w zapisie, obok psychoanalitycznego, posiada także biegun ontologiczny – jest bowiem kwestią odzyskania minionej obecności. Powtarzanie jest wymierzone w byt, byt jest jego stawką. Pamiętamy cytowany już wcześniej fragment *Szczęściarza*, w którym autor wielokrotnie powtarza: „wtedy liczyła się chwila”. Kluczowe słowo ‘chwila’, wypowiedziane w jednym krótkim zdaniu pięć razy, próbuje zmierzyć się z minioną rzeczywistością, oddać jakąś część prawdy o istocie jej przeżywania.

Podobną strategię odnajdujemy też w innych tekstach. Michał Głowiński próbuje zmierzyć się (ale i jednocześnie jakby się zeń „otrząsnąć”) z absurdalnością, idiotyzmem zarzutu:

---

<sup>31</sup> H. KRALL: *Taniec na cudzym weselu...*, s. 124.



„Żydzi zamordowali Pana Jezusa, za bogobójstwo odpowiedzialni są oni wszyscy. Także ja w nim uczestniczyłem, także ja zabiłem Pana Jezusa – i uczyniłem to osobiście, własnymi rękoma”<sup>32</sup>. Cały krótki rozdział książki nosi ten tytuł: *To ja zabiłem Pana Jezusa*, później tytułowa fraza powraca jeszcze osiem razy, jakby autor próbował uchwycić cały jej bezsens, jak również przypomnieć sobie siebie dawnego, przeżywającego absurdalne poniżenie z tych pozbawionych sensu przyczyn. Głowiński próbuje – właśnie posługując się figurą powtórzenia – zbliżyć się do tamtego doświadczenia mieszaniny strachu, obrzydzenia dla głupoty oprawców, zdziwienia zarzutem.

Jest w tej strategii powtórzenia jakieś „naturalne” rozpoznanie jej ontologicznej skuteczności i doniosłości, skoro stosuje ją piszący „niefachowiec” – dziecko, Dawid Rubinowicz w swym *Pamiętniku*. Czternastoletni wówczas autor, w notatkach ze stycznia roku 1942, próbuje „przechować”, zapisać doświadczenie śniegu (on i jego rodzina pracowali wtedy przy uprzątnięciu śniegu z ulic). Rubinowicz, nieustannie powtarzając „iść do śniegu”, „pracować u śniegu”<sup>33</sup> itd., zmieniając przyimki, wprowadzając często przyimki frazeologicznie niepoprawne, przechowuje tamto swoje doświadczenie śniegowości śniegu, jakiegoś przedziwnego osaczenia przez śnieg i śnieżność rzeczywistości.

Strategię tę chyba najtrafniej charakteryzuje Michał Głowiński, podkreślając jej ontologiczną doniosłość. „Opowiadałem tę historię wielokrotnie różnym osobom, od dawna też chciałem ją utrwalić na papierze jako świadectwo tamtych czasów, wciąż mnie jednak coś odciągało od realizacji tego zamierzenia, w istocie przed nim się broniłem, tak jakby sam proces zapisywania sprawiał, że wydarzenia we mnie odżyją z całą swą grozą”<sup>34</sup>. W cytowanym wyznaniu znajdujemy i przymus powtarzania i obawę przed jego skutecznością, obawę przed uobecnieniem minionego. „Sam proces zapisywania” nie jest doświadczeniem niewinnym, pisanie jest niebezpieczne, ale jednocześnie

---

<sup>32</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony...*, s. 145–146.

<sup>33</sup> D. RUBINOWICZ: *Pamiętnik*. Warszawa 1987, s. 44–50.

<sup>34</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony...*, s. 60.

psychologicznie potrzebne: „nie chcę [...] by ta opowieść wciąż tkwiła tylko w mojej głowie”. Głowiński zawarł w swej deklaracji obie przyczyny utrwalania wspomnień z tamtych czasów, pisze bowiem i o przymusie powtórzenia i o konieczności zaświadczenia tamtego czasu.

Te wspomnienia są zawsze zagrożeniem. Jak próbowałem pokazać, są one niebezpieczne zarówno dla piszącego, jak i dla czytającego. Zgoda na przeżycie tego niebezpieczeństwa jest jednak warunkiem porozumienia, a czytając, otrzymujemy ważną, być może najważniejszą lekcję.

Na początku *Nocy i dnia* Leo Lipski pisze: „Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wściekliczami. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć”<sup>35</sup>.

\* \* \*

Pozostawiam powyższe uwagi dotyczące motywów i potrzeby zapisywania wspomnień z czasów Holocaustu bez rozwinięcia i z pełną świadomością ich karygodnej skrótowości. Przypuszczalnie – może to brzmieć jak zapowiedź jakichś dalszych tekstów na ten temat – problemu motywów zapisywania wspomnień przez ocalonych nie da się sprowadzić do analizy zwerbalizowanych przez nich deklaracji, ani też do ujawnienia ich psychoanalitycznych i retorycznych przesłanek. Wydaje się, że zagadnienie jest dużo głębsze, i znów współczesność mogłaby w odpowiedzi na nie poszukiwać rozwiązania wielu problemów dotyczących splotu języka i rzeczywistości, a w dalszej kolejności w znaczący sposób pogłębić dzięki nim refleksję nad metafizyką Zachodu. We wspomnieniach tych z całą mocą pojawia się bowiem problem referencji, jak dotychczas przez badaczy owych tekstów dyskretnie pomijany. Co we wspomnieniach z Zagłady dzieje się ze słowem, referentem, przedstawieniem, metafizyką obecności? Co to znaczy ocaleć, aby ocalić słowo i rzecz, która się za nim ukrywa? Jak to się dzieje, że wierzymy tym tekstom (akurat tym) bez zastrzeżeń, choć przy okazji innych do znudze-

---

<sup>35</sup> L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 7.

nia potrafimy opowiadać o kryzysie przedstawienia, rozpadzie znaku, nadrzędności językowych i pantekstualnych uwikłań. Być może refleksja ta winna podążać od metafizyki obecności ku problematyzacji systemowych (np. działających w języku, w strukturach myślenia, w prawodawstwach) procedur wykluczenia i selekcji, które ufundowały metafizykę Zachodu i których drogi u początku zbiegają się z dwóch różnych kierunków. Jedna wiedzie z Aten, druga – z Jerozolimy. Być może ci, którzy poszukiwania zaczynają w oświeceniowym projekcie nowoczesności, zaczynają zbyt późno<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Mam tu oczywiście na myśli przede wszystkim znane studia Zygmunta Baumana z *Nowoczesności wieloznacznej*. *Wieloznaczności nowoczesnej* i z *Nowoczesności i Zagłady*.

# Ironia socjalizmu

## Po pierwsze – brak

Ale zanim o braku opowiem, wyjaśnię, że pisząc o – ale też i obok nich, współbieżnie – wspomnieniach Leonarda Neugera (częściowo opublikowanych, częściowo pozostających w maszynopisach), będę o autorze mówił Leon (formy Leonard używali wobec Leona tylko funkcjonariusze UB). Inne rozwiązanie ustanowiłoby bowiem relację, która nie istnieje i która byłaby niepotrzebną fikcją literacką.

A zatem – po pierwsze – brak. Truizmem jest pisanie o PRL-u jako o państwie braku lub braków – dokuczliwych, permanentnych, ostatecznie po prostu nudnych, chociaż codziennie zmuszających do nieefektywnej krzątaniny. Ale ten brak, jeśli przemyśleć go nieco szerzej, aniżeli tylko w kontekście braku towarów lub wytwarzania braków (tzw. brakoróbstwo), okazuje się kategorią bardzo istotną. We wspomnieniach Leona brak pojawia się w kontekście wstydu: Leon wstydzi się, że nigdy nie zrewanżował się paniom pracującym w krakowskiej księgarni Gebethnera i Wolffa za to, że zostawiały dla niego książki pod ladą: „te panie nigdy nie dostały ode mnie nawet prezentu, czego się bardzo wstydzę, ale wtedy wstydziłem się im jakiś prezent wręczyć. Dlaczego to robiły? Nie wiem, może w świecie braku, a PRL był światem wybrakowanym, gdzie na domiar złego wszystkiego brakowało, to właśnie pytanie nie jest na miejscu?”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L. NEUGER: *Żadne pieniądze*. „Dekada Literacka” 2009, nr 1/2 (233/234), rok XIX.

Wybrakowany świat braku, w którym wszystkiego brakowało. Wszystkiego oprócz – jak się okazuje – wstydu. Pytanie nie na miejscu przychodzi dopiero później, raczej dopiero dzisiaj niż wówczas, więc zostawmy je póki co na boku. Skoncentrujmy się nad brakiem wszechobecnym; brakiem – ze wstydem w tle. Sądzę, że Leon wstydzi się wyznać wprost, wyznać nawet samemu sobie, co i kogo ten wszechobecny brak wybrakował. Czego i kogo ten brak najboleśniej dotyczy? A domyślamy się, że – logicznie wnioskując z przesłanek: po pierwsze, co do miejsca: „świat”, i po drugie, co do powszechności obowiązywania: „brakuje wszystkiego” – brak sam musi być wybrakowany, wybrakowany źródłowo. Przestrzenią, którą źródłowy brak wybrakowuje jest świat, cały świat. Wybrakowaniu ulega wszystko, a zatem i wszyscy – my wszyscy. Czas przekształcić Heideggerowską tezę egzystencjalno-ontologiczną. Człowiek PRL-u nie gruntuje w bez-gruncie, jak chciałby Heidegger<sup>2</sup>, lecz gruntuje w wybrakowanym braku. Wybrakowany brak nie jest tożsamy z pustką, nicością, ponieważ sam jest – właśnie – wybrakowany, czyli jakoś niezupełny, niepełny, podważony, podminowany – dochodzę tu do aporii, ponieważ to nie jest tylko brak czegoś, chociaż oczywiście też, to jest przede wszystkim brak istotowy, taki, który raczej jest, niż którego nie ma, brak, który nie jest czystą negatywnością, nie jest czystą nieobecnością. To nie jest nicość nihilistów, to nie jest noc Nietzschego. Dlatego właśnie – to uwaga na razie na marginesie – sądzą, że kategoria nihilizmu jest zupełnie nieprzydatna do rozważań nad czasem PRL-u.

Skoro gruntujemy – my, dzieci PRL-u – w wybrakowanym braku, to oznacza, że brak także i nas wybrakował. Pytanie: w jaki sposób? By to – znów nie bez wstydu, tym razem dużo sil-

---

<sup>2</sup> Por. M. HEIDEGGER: *Przyczynki do filozofii (Z wydarzenia)*. Przeł. B. BARAN, J. MIZERA. Kraków 1996. Chodzi mi przede wszystkim o rozważania zawarte w rozdziale *Czas-przestrzeń jako bez-grunt* (s. 344–364). Dla moich dalszych rozważań istotna jest także Heideggerowska definicja braku: „»Brak« jako odmawianie siebie (wahające się) przez grunt jest istotzeniem gruntu jako bez-gruntu. Grunt potrzebuje bez-gruntu. A prześwitywanie, dziejące się w odmawianiu siebie, nie jest samym tylko rozwarciem i roz-ziewem [...], lecz nastrojającym uspajaniem istotowych *prze-sunąć* właśnie tego rozjaśnionego, które pozwala w to wstawić owo skrywanie się” (s. 354).

niejszego – opisać, Leon opuszcza egzystencjalno-ontologiczną kategorię braku i wybiera kategorię estetyczną – kiczu. Źródłowy brak zamienia się w uwewnętrzniony kicz. Warto zaznaczyć, że świadomość kiczu jako elementu zarówno zbiorowej, jak i jednostkowej nieświadomości pojawia się wraz z dystansującą opowieścią, którą Leon rozwija wobec Innego. Sytuacja emigracyjna jest zarazem seansem psychoanalizy prowadzonej w nowym języku, który Leon poznaje już jako człowiek dojrzały: emigracja wymusza translację – wybrakowany przez brak, przeniesiony Leon przenosi PRL-owskie doświadczenie w przestrzeń obcego miejsca i obcego języka.

Moi pragmatyczni i pedantyczni uczniowie, a czasem po prostu rozmówcy, ludzie pełni jak najlepszych intencji, pragnący poznać i zrozumieć ten mój kraj dotknięty nieszczęściem, stawiali mi pytania, komentowali, dyskutowali, a ja traciłem grunt pod nogami. Nie, nie dlatego, że nie rozumieli. Dlatego że ich rozumienie stanowiło „przekład” mojego „rodzimego” na ich „rodzime”, a w ich „rodzimy” to wszystko przekształcało się w duszący, banalny do granic wytrzymałości, lepki kicz. Co gorsza, sentymentalny. A ja się wstydzilem. Wstydzilem się nie tego, co oni wypowiadali, przeciwnie, próbowałem prostować, pogłębiać, dmuchać, wręcz dąć w horyzont hermeneutyczny, żeby go choć trochę od- i rozsunąć, i nie było to takie trudne, choć najczęściej beznadziejne, bo ułożone poza światem ich doświadczeń. Nie, ja się wstydzilem, bo w tych spotkaniach z obcymi wychynał niezauważany przeze mnie dotąd, a może nawet wyparty kicz jako konstytutywny człon mojej tożsamości. Wstydzilem się, że on tam był i że był wyparty<sup>3</sup>.

Brak – powtórzmy – interioryzuje się jako kicz, a uświadomienie go sobie po raz kolejny wywołuje wstyd. Popatrzmy na sformułowania: o ile brak był źródłową cechą wybrakowanego świata, w którym wszystkiego brakuje, o tyle kicz jest duszny, banalny, lepki i sentymentalny.

Nie wiem, czy Państwo się ze mną zgodzą, ale powiedziałbym, że Leon, opisując kicz, który – jak pamiętamy – jest konstytutyw-

---

<sup>3</sup> L. NEUGER: *Harcap*. „Pogranicza” 2008, nr 2 (73).

nym i wypartym członem jego tożsamości, przywołuje estetykę domu publicznego: duszna atmosfera zadymionych, za ciemnych pomieszczeń, banalny (do granic wytrzymałości) przedmiot wymiany, banalni jego uczestnicy, lepkie spojrzenia i lepkie ciała, sentymentalne opowieści, które gdzie indziej nie miałyby sensu. Miejsce pozbawiające tożsamości wszystkich uczestników wymiany, miejsce tożsamości przybranej, erotyki tandetnej, miejsce przejścia, miejsce spełnień krótkotrwałych. Do tego miejsce szemrane, półlegalne (lub, jak w PRL-u, nielegalne), przypadkowe, gdzie nikt nie pozostaje na długo. Miejsce zawieszenia zwykłych stosunków społecznych, które tę niezwykłość skrywa w przyćmionym, kolorowym świetle. Ostatecznie miejsce zawieszone między prawem a bezprawiem, gdzie, często przy milczącej zgodzie władz państwowych, ustanawia się (lub: ustanawiany jest) lokalny stan wyjątkowy (używam pojęcia stanu wyjątkowego w rozumieniu, jakie nadaje mu Agamben w książce *HOMO SACER. Suwerenna władza i nagie życie*<sup>4</sup>).

Ale czy z tego wynika, że PRL Leona, ów kraj dotknięty nieszczęściem, to dom publiczny? Sądzę, że na pewnym poziomie tak (potocznie mówiło się o PRL-u: bajzel, bałagan, burdel), ale nie to jest tu najważniejsze. Pamiętajmy, że mówimy o kiczu wypartym, traumatycznym, współkształtującym tożsamość. Dom publiczny funkcjonuje tu raczej jako metafora i jako amplifikacja, które trzeba rozpatrywać w kontekście źródłowego braku (nie zapominajmy, że nieświadome posiada strukturę języka – napominał Lacan). Chodzi o to, że brak traumatyzuje i jako trauma przyjmuje kształt kiczu. Brak metaforyzuje się

---

<sup>4</sup> G. AGAMBEN: *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. SALWA. Posłowie P. NOWAK. Warszawa 2008. Szczególnie interesujący wydaje się następujący fragment: „Wyjątek jest rodzajem wyłączenia. Jest on pojedynczym przypadkiem, który jest wyłączony z zakresu normy ogólnej. Jednak tym, co najbardziej właściwie charakteryzuje wyjątek, jest fakt, że to, co jest wyłączone, nie jest tym samym całkowicie pozbawione związku z normą, przeciwnie – wyjątek pozostaje z nią w relacji jako zawieszenie. Norma stosuje się do wyjątku, nie stosując się, wycofując się z niego. Stan wyjątkowy nie jest zatem chaosem poprzedzającym porządek, lecz sytuacją, która jest wynikiem zawieszenia tego ostatniego. W tym sensie wyjątek jest naprawdę, zgodnie ze swą etymologią, czymś wyjętym (*ex-capere*), a nie po prostu wykluczonym” (s. 30–31).

jako dom publiczny poprzez amplifikację rozproszenia, jakim jest wybrakowany świat i umożliwia przeniesienie w konkret. Ważne jest to, że przeniesienie umiejscawia źródłowy brak, albo raczej czyni z niego miejsce symboliczne, a tym miejscem jest dom publiczny ze swoistą symboliczną zawartością. Interesuje mnie metonimiczny szereg: brak – kicz – miejsce. Sądzę, że chodzi tu o miejsce wybrakowane przez źródłowy brak – o miejsce, które podważa, przemieszcza, wykorzenia, pozbawia tożsamości, wykołaja i – uwodzi (lepkko, banalnie – ale jednak). To wybrakowane miejsce określimy jako bez-miejsce. Dwa zasadnicze elementy niniejszej analizy to zatem źródłowy brak, który wybrakowuje, oraz miejsce, a to miejsce – jako wybrakowane – staje się bez-miejscem.

Dopiero teraz możemy powrócić do wspomnianego wcześniej pytania, które – jak pamiętamy – nie jest na miejscu. Przypomnijmy metonimiczny szereg: wstyd – niewiedza – brak – pytanie nie na miejscu. Czy zamieszkując w bez-miejscu, możliwe jest postawienie pytania, które jest (byłoby) na miejscu? Powróćmy do księgarni Gebethnera i Wolffa, gdzie Leon – dzięki uprzejmości pań – wchodził w posiadanie książek. „W krakowskiej księgarni Gebethnera i Wolffa – tak się mówiło – nigdy: »byłego Gebethnera i Wolffa«”<sup>5</sup>. Jasne, że chodzi tu o jakąś zdrową formę oporu krakowian wobec reżimu, ale, po głębszym namyśle, nie tylko o to, a nawet – paradoksalnie – wręcz przeciwnie. Sądzę bowiem, że ten sprzeciw wobec świata w gruncie rzeczy zatwierdzał ów świat i przyczyniał się do przekształcenia miejsca w bez-miejsce. Celowo pomijane (przez krakowian) słowo „byłego” (Gebethnera i Wolffa) wprowadza w to miejsce (w tę księgarnię) aporię, w której to, co było i to, co obecne wchodzi w rodzaj klin-czu, śmiertelnego uścisku. Historyczna zmiana stosunków własności zostaje unieważniona w dyskursie, ale nie zostaje unieważniona w rzeczywistości i dlatego w gruncie rzeczy sprawia, że miejsce, ulegając źródłowemu naruszeniu (przesunięciu), staje się bez-miejscem – a mowa tu przecież o miejscu tym samym. Oczywiście: tym samym, ale nie takim samym. Właśnie o takie przesunięcie bez przesunięcia, różnicę bez zmiany tu chodzi,

---

<sup>5</sup> L. NEUGER: *Żadne pieniądze...*



w efekcie bowiem takiego ruchu bez-ruchu miejsce staje się bez-miejscem. Takich miejsc, tych samych, lecz nie takich samych, znał PRL wiele. Mnie, którego dzieciństwo upłynęło w interesującej epoce wyrobów czekoladopodobnych, przychodzą do głowy Zakłady Przemysłu Cukierniczego im. 22 Lipca, dawniej E. Wedel (E. to Emil). W istocie chodzi jednak o coś poważniejszego, rzecz w tym, że całe terytorium dotknięte źródłowym wybrakowaniem staje się bez-miejscem. A my, którzy na tym terytorium przyszliśmy na świat, jesteśmy dotknięci skazą bez-miejscza. Nasza tożsamość uwewnętrzniła brak i z nim w sobie się rozwinęła, brak nas wybrakował.

Tyle po pierwsze.

## Po drugie – pieniądze

Leon mówi o sobie: „Byłem bogatym człowiekiem [...] kupowałem książki, ot i całe moje *dolce vita*. Słowo »kupowałem« nie oddaje jednak istoty rzeczy. W PRL-u rzadko zresztą było używane. Raczej mówiło się: »załatwiałem«, czy – częściej – »zdobywałem«, czy wręcz: »skombinowałem«”<sup>6</sup>. W ten sposób Leon wprowadza nas w samo sedno wymiany towarowej PRL-u. W świecie źródłowego braku Leon zostaje krezusem, ponieważ w istocie nie kupuje. Czy zostawia w (byłej) księgarni Gebethnera i Wolffa jakieś pieniądze jako ekwiwalent za „zdobyte” książki? Zostawia, ale na razie nie wiemy jeszcze, co to za pieniądze. Posłuchajmy więc innej anegdoty:

W 1964 roku [...] moja mama [...] zafundowała mi wycieczkę do Szwecji [...], do swojej siostry obozowej (przyjaciółki z obozu koncentracyjnego). I wtedy, w Malmö, byłem po raz pierwszy w synagodze. Pamiętam, że nie wolno było do niej dojechać autem, pewnie było to smutne święto Tisza be-Aw. Patrzyłem ciekawie na świątynię, na babiniec i chłonałem nabożeństwo. Po jego zakończeniu podszedł do mnie chłopiec w moim wieku, pytał o mój kraj, o mnie, opowiadał też pewnie coś o sobie [...]. Na zakończenie rozmowy zwierzył

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 29.

mi się, że jest numizmatykiem i zapytał, czy mam polskie pieniądze. Miałem! Kupę drobnych! Wyjąłem natychmiast portmonetkę, co spowodowało popłoch. – Co ty robisz! Dzisiaj nie wolno mieć przy sobie pieniędzy!

I wtedy jakiś stary Żyd podszedł do nas, pogłaskał mego rozmówcę po głowie i powiedział:

– Możesz to spokojnie wziąć, to nie są żadne pieniądze!<sup>7</sup>

To zatem, co znajduje się u spodu całej ekonomicznej cyrkulacji PRL-u, to (nie) są żadne pieniądze. Miejsce puste, brak wartości. Ale dlaczego u spodu? Ponieważ, jak pamiętamy, w PRL-u funkcjonowały różne pieniądze oraz inne formy płatności, które razem stanowiły dość skomplikowany mechanizm cyrkulacji. Przypomnijmy młodszym. Na samej górze drabiny waluty obce ze szczególnie uprzywilejowanymi markami zachodnioniemieckimi, ale przede wszystkim z dolarami amerykańskimi. Niżej tak zwane bony towarowe, zielonkawo-brązowawe, zawsze jakby zmięte papierki emitowane przez Narodowy Bank Polski jako ekwiwalent dolarów do obrotu wewnętrznego w Pewexach i Baltonach. Jednak na czarnym rynku dolary – że tak powiem, „prawdziwe” – miały większą wartość niż bony towarowe, natomiast w kasach Pewexu już tę samą. Jeszcze niżej lokowały się różnego rodzaju „lepsze” złotówki, które uprawniały do zakupów w specjalnych sklepach, np. w sklepach komitetów PZPR, prokuratury, milicji, w sklepach Państwowego Zaopatrzenia Górniczego (jedni o tych sklepach mówili „prawie pewex”, inni, podkreślając związek z ryciem w ziemi – „rylex”). Do tego talony uprawniające do zakupu towarów szczególnie poszukiwanych, takich jak np. „małe fiaty”. A jeszcze deputaty towarowe, które także można było – rzecz jasne, nielegalnie – odstępować za złotówki lub wymieniać na inne towary. Obracano też w pewnych okresach kartkami na żywność. Wszystko to jednak krążyło wokół, zajmujących najniższy szczebel w hierarchii, zwyczajnych złotówek, które, warto podkreślić ten truizm, stanowiły wynagrodzenie za wykonaną pracę. Tych złotówek, które w dniu święta Tisza be-Aw można było, bez obaw o obrazę boską, wnieść ze sobą do synagogi.

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 30.

Nie wiem, czy cytowany przez Leona Żyd wypowiedział swą kwestię po angielsku („this is no money”), czy po szwedzku („det är inga pengar”), ale w polskim przekładzie, w słowie „żadne” słyhać pewną podwójność znaczenia, którą Leon, jak sądzę, świadomie wykorzystuje. „Żadne” oznacza bowiem gwarowo „kiepskie”, „nijakie”, „niedobre”, a ja bym dodał jeszcze: „wybra-kowane”. Wartość pieniądza, ulegając mocy źródłowego braku, staje się swoistą bez-wartością, która nie jest tożsama z całkowitym brakiem wartości, lecz z podważeniem wartości tej wartości. A wartości, które odnajdujemy w całej wielopiętrowej cyrkulacji walut i dóbr, wytwarzają się wokół tej podstawowej bez-wartości. Wszelkie nadbudowane ponad źródłową bez-wartością wartości sytuują się i określają wobec niej tak, że bez-wartość konstytuuje (degradować) wartość tych wartości. Owa bez-wartość jest nie tylko bez-wartością wszelkiego pieniądza, który owa cyrkulacja porywa w swój obieg (warto przypomnieć, że ceny w Pewexach nie odpowiadały cenom tych samych towarów za granicą), ale także – co być może ważniejsze – od-wartościowuje pracę, której jednostek stanowi ekwiwalent.

Odtąd praca wypracowuje bez-wartość – taki los spotyka pracę wykonywaną w bez-miejscu i dlatego jakość tej pracy przestaje mieć znaczenie, ponieważ ani jej jednostki, ani jej produkty nie przekładają się na wartość w rozumieniu klasycznej ekonomii. A przecież – jak pisał Adam Smith – to „Praca jest rzeczywistą miarą wartości, za jaką wymienia się każdy towar”<sup>8</sup>. Co więcej, jak dowodzi Foucault, praca jest kwestią być albo nie być:

praca ludzkości oddała grozę śmierci: jeśli jakaś populacja nie znajdzie nowych źródeł utrzymania, skazana jest na wyginięcie [...]. Kiedy wisząca nad głową śmierć budzi coraz większą grozę, proporcjonalną do narastających trudności z dostępem do niezbędnych środków utrzymania, praca zyskuje na intensywności i wykorzystuje wszelkie sposoby by podnieść wydajność. Toteż [...] konieczność ekonomii otwiera się za sprawą odwiecznej i fundamentalnej sytuacji rzadkości: w obliczu

---

<sup>8</sup> A. SMITH: *Recherches sur la richesse des nations*. Paryż 1843, s. 38. Cyt. za M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006, s. 202.

nieporuszonej i [...] jałowej natury człowiek nieustannie ryzykuje życie<sup>9</sup>.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ten brutalny opis okoliczności, w jakich rodziła się nowoczesna ekonomia i nowoczesna praca, w zakresie ekonomii socjalizmu niczego nie wyjaśnia. Nie wyjaśnia, chociaż wydawałoby się, że powinien. Co z tego, że źródłowy brak, że bez-miejsce, że bez-wartość? Jeśli ekonomia istnieje i potrafi coś wyjaśnić, coś przewidzieć, coś obliczyć, to w PRL-u ludzie powinni umierać z głodu, a przecież nie umierali. Wygląda na to, że zastąpienie kapitalistycznej ekonomii, z jej dogmatyką wartości pracy, wartości pieniądza, akumulacji i deregulacji, przez ekonomię socjalizmu faktycznie się dokonało i jakoś działało, przynajmniej na tyle, że Leon mógł po latach stwierdzić, że był człowiekiem bogatym. Mówiąc to, mówi – jak sądzę – coś więcej. Coś, co być może dla wielu jest oczywiste, ale przynajmniej dla mnie dotąd nie było. Mianowicie, że ekonomia socjalizmu, która wytworzyła w PRL-u bez-wartość wartości oraz zawrotną cyrkulację wymiany krążącej wokół owej źródłowej bez-wartości, rzeczywiście wytworzyła system całkowicie inny od gospodarek kapitalistycznych; inny tak dalece, że wszelkie próby wyjaśniania go w oparciu o analizy antropologiczne *homo oeconomicus* wydają się prowadzić donikąd. Być może – to tylko intuicja – należałoby szukać rozwiązania, wpisując ekonomię socjalizmu w jakąś nową grę reprezentacji, opartą na jakimś innym od klasycznego typie analizy bogactw. Nie wiem.

Tyle po drugie.

## Po trzecie – słowa

Opisując tekstowe obiegi PRL-u, zazwyczaj odróżnia się słowo oficjalnej propagandy od innych, alternatywnych obiegów – drugiego, emigracyjnego, mówionego (pewnych ekskluzywnych grup), kościelnego. Generalizując, można powiedzieć, że

---

<sup>9</sup> M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy...*, s. 233. Dalsze rozważania w tej części opierają się na terminologii zaczerpniętej z rozdziałów *Granice przedstawienia* oraz *Praca, życie, mowa*.

odróżnienia owe wspierają się na jasno określonych kwalifikacjach ontologicznych i etycznych. Odróżnia się nieprawdę oficjalnej propagandy od prawdy obiegu alternatywnych, a także moralną niższość tych pierwszych i przewagę tych drugich. Nie zamierzam polemizować z tym rozróżnieniem, a jedynie pokazać, że opiera się ono na metafizycznych opozycjach prawdy i fałszu, dobra i zła, które zużytkowane do opisu PRL-owskiej rzeczywistości zamieniają się w aporie. Wydaje mi się, że dyskusja, która dotyczy cyrkulacji słów w PRL-u tak długo pozostanie dyskusją ideologiczną, jak długo będzie trwać na klasycznych, metafizycznych pozycjach. Taka optyka, która nadeszła po 1989 roku, ma moim zdaniem czysto prezentystyczny charakter, toczy się bowiem w czasie, który przyszedł po metafizycznej restytucji. Restytucja Rzeczypospolitej Polskiej, przywrócenie symboliki korony, nadanie kolejnego numeru oznaczającego tyleż nowość, co ciągłość, ożywienie dyskursów mesjanicznych i patriarchalnych, wszystko to składa się na źródłowo metafizyczny gest, który przywrócił klasyczną metafizykę na obszarze całego terytorium – tak to przynajmniej w uproszczeniu wygląda. Tymczasem ontologia PRL-u była aporetyczna (przypomnę: źródłowy, wybrakowany i wybrakowujący brak), a nie metafizyczna, dlatego spór o PRL odwołujący się do kategorii metafizycznych być może nie jest jałowy, ale z pewnością nierozwiązywalny.

Leon w zakresie analizy słów jest niezwykle dosadny, opowiada nam bowiem historię, w której metafizykę sensu oraz przyjemność tekstu zastępuje przeciek.

Rocznice wybuchu Rewolucji Październikowej obchodziliśmy [...] w listopadzie [...]. Jeśli chodzi o organizowanie akademii z tej okazji, nasza szkoła [...] nie różniła się na pewno od innych [...]. Akademia składała się z dwóch części: w pierwszej różne ważne Osoby relacjonowały przebieg wydarzeń według obowiązujących ujęć. O nie! Nie były to relacje krótkie [...] Który to mógł być rok? [...] Pewnie 1955, bo nosiłem tak zwane rajtki, a pod nimi gryzące barchanowe majtki [...]. Zagaja kierowniczką, [...] witając wyjątkowo wybitnych gości, [...] prosi o zabranie głosu [...]. Wchodzi na mównicę osobnik [...] garbaty, w ciemnej marynarce [...] zapoznał nas wszystkich z przebiegiem Rewolucji Październikowej, [...] prze-

mawiał, [...] jakieś 45 minut. [...] nuda nie do wytrzymania, ale... zauważam w sobie..., nie, nic groźnego, potrzebę pójścia do ubikacji, co uśmierzam delikatnym stąpaniem w miejscu. Oklaski. [Kierowniczka] prosi o zabranie głosu [...] towarzysza [...], który zapozna nas z życiem Wodza Rewolucji. [...]. Zapoznał. Ale skąd ja miałem przypuścić, że Lenin miał taki długi życiorys? Stąpanie przestaje pomagać, próbuję myśleć (?) o czymś innym, ale TO jest silniejsze od ruchów i myśli. Przetrwałem: Lenin umarł. [...] [Następnie] przewodniczący Komitetu Rodzicielskiego [...] obszernie omówił udział Polaków w Rewolucji [...]. Wytrzymać nie miałem szans, wchłonać tego nie sposób, ale może wsiąknie? [...] nie wsiąkło [...] rozlało się dosadnie po podłodze wokół lekko zmoczonego sprawcy. [...] No a potem chór. Zmiana obsady: recytatorzy wychodzą, śpiewacy wchodzi. Ja zostaję na swoim miejscu, bo i w chórze się mieszczę. Śpiewamy na dwa głosy nadzwyczaj wilgotną pieśń: Deszcz, jesienny deszcz / Smutne pieśni gra, / Mokną na nim karabiny, / Hełmy kryje rdza. Ale na mnie to już nie działa. Za oknem mokro, w pieśni mokro, ja mokry. [...] Zeszliśmy ze sceny entuzjastycznie oklaskiwani [...]. Na scenie została kałuża [...]¹⁰.

Roland Barthes, wyjaśniając, co to jest *signifiance*, pisze między innymi, że wymyka się ona logice *ego – cogito* i opowiada się za innymi rodzajami logiki, np. logiką *signifiant* lub logiką sprzeczności¹¹. Myślę, że PRL-owska *signifiance* rządziła się logiką przecieku. Bez-miejsce naznaczone źródłowym brakiem to przestrzeń przypominająca sito lub sącze, przez który przeciekają znaczące i znaczone. Według Barthes'a – można się domyślać – istnieje wybór: czytając (pisząc), mogę wybrać logikę *ego – cogito* przeciwko logice *signifiant* lub logice sprzeczności – zyskuję wtedy kontrolę nad sensem, tracę natomiast przyjemność tekstu. Albo na odwrót: mogę wybrać logikę *signifiant* lub logikę sprzeczności przeciw logice *ego – cogito*, w wyniku

<sup>10</sup> L. NEUGER: *Przeciek*. Tekst w maszynopisie.

<sup>11</sup> Korzystam z obszernego omówienia tej problematyki oraz parafrazuję wypowiedzi Barthes'a według szkicu (ilustrowanego autorskimi przekładami fragmentów) Krzysztofa Kłosińskiego *Signifiance* („Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11–26).

czego utracę kontrolę nad sensem, zyskując przyjemność tekstu. Przypuszczam, że PRL wyklucza taki wybór, wykluczając tym samym zarówno kontrolę nad sensem, jak i przyjemność tekstu. A w konsekwencji, wykluczając zarówno dzieło, jak i tekst. Jeśli popatrzeć na opozycję *signifiant* – *signifié*, to wydaje się, że PRL nie przemieszcza jej w dekonstrukcyjnym ruchu, lecz w jakimś sensie znosi ją, umieszczając przeciek w samym jej centrum. W obustronnym ruchu *signifiant* ku *signifié* i – w przeciwną stronę – od *signifié* ku *signifiant* interesuje nas to, co pomiędzy, przestrzeń, w której dochodzi do przecieku lub przecieków. To nie jest przepływ – słowo to Barthes zarezerwuje dla opisu tekstu („Tekst – pisze – [...] to przepływ, wędrowanie”<sup>12</sup>) – a przeciek właśnie, czyli w najlepszym razie przepływ zahamowany, powstrzymany – wybrakowany. W najlepszym razie, ponieważ bywa, że przeciek ten może przyjąć postać przecieku sensu lub przyjemności, które jednak nie zamieniają się ani w dzieło, ani w tekst, lecz pozostają w pewnym zasadniczym nieodróżnicowaniu lub w pewnej signifiante pozbawionej euforii. O tym mówi Leon, gdy pisze: „ale na mnie to już nie działa”. Wyłania się tu przestrzeń pusta, właściwie nieoznaczona, chociaż zagadana, jak widzieliśmy – zagadana na śmierć, ale to gadanie, zagadanie „już nie działa”.

Opresywność języka PRL-u właśnie na tym, jak sędzę, polega: opresjonuje bowiem i dzieło, i tekst. Przeciek przesącza się do wszystkich, także tych oficjalnie zakazanych, obiegów wymiany językowej, naznaczając je źródłowym brakiem, który teraz oznacza: brak sensu, brak przyjemności, brak dzieła i brak tekstu. Każdy z tych braków jest – co już chyba wydaje się oczywiste – wybrakowany.

Tyle po trzecie.

## Po czwarte – handlarz walutą i opozycjonista

Dotychczasowe rozważania prowadzą teraz ku dwóm symbolicznym i kluczowym postaciom. Nie chodzi mi o to, by je

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 15.

porównywać, a jedynie o to, by na pewnym poziomie refleksji poszukiwać pomiędzy nimi analogii w zakresie spełnianych ról. Mam na uwadze z jednej strony handlarza walutą, z drugiej – opozycjonistę. Dla mojego tekstu byłoby idealnie, gdyby Leon zajmował się i jednym, i drugim: gdyby był nie tylko działaczem opozycji, lecz także handlarzem walutą – niestety, był tylko opozycjonistą. Z konieczności więc refleksja nad handlarzem walutą nie będzie poparta cytatami.

A właśnie od handlarzy walutą trzeba zacząć. Wielopiętrowa cyrkulacja walut i dóbr wokół bezwartości potrzebuje zwornika, kogoś, kto połączy w pewnym wertykalnym ruchu różne piętra wymiany. Postacią taką był właśnie cinkciarz. Sama nazwa (spolszczenie, „przekręcenie”, a nawet spotwornienie angielskiego ‘change money’) wskazuje od razu, że mamy tu do czynienia z pewną degradacją – i pieniędzy, którymi obracano, i samego pojęcia wymiany. Jest to wymiana rozproszona i całkowicie zdecentralizowana, ale jednocześnie – o paradoksie! – strażniczka i dyktatorka wartości. Wymiana odbywająca się poza kontrolą państwa, choć podobno często związana z służbą bezpieczeństwa. Jednakże służba bezpieczeństwa, jako organ państwowy i centralny, nie starała się kontrolować dyktatu wartości, a jedynie kontrolować osoby. Kontrola UB nad handlarzami walutą otwiera pole ekonomicznej samowoli i umożliwia cyrkulację, ale jednocześnie rezygnuje z wpływu na samą wartość. W pewnym sensie można powiedzieć, że handlarz walutą przejmuje rolę banku centralnego; odbywa się to jednak całkowicie a-centralnie – poza prawem, poza kontrolą i poza miejscem: w przejściu, na zewnątrz, w bramie. I nic dziwnego: czy bezmiejsce może bowiem posiadać centrum?

Sytuacja opozycjonisty polega z kolei – najogólniej mówiąc – na negocjacji w przestrzeni niezróżnicowania. Leon opowiada o takiej sytuacji:

Internowanych [pracowników Uniwersytetu Śląskiego] jest więcej, czołówka Komisji Zakładowej [...]. No to już wiem, że internowanie mnie to kwestia kaprysu lub czasu. [S]ąsiadka z 3 piętra czeka na mnie – no proszę, nigdy bym nie podejrzał! – żeby mi wręczyć Wezwanie na Komendę Miejską



w Sosnowcu, jutro na godzinę 7.00, niestawienie grozi nadzwyczajnym czymś, no bo stan, jak by nie było, wojenny [...]. Pokazuję Wezwanie na bramie, kierują mnie na ostatnie piętro. A tam porucznik [...]. Daje mi do podpisania to, co później nazywano „lojalką”. Jaki kretyn to wymyślił, nie wiem. Nie dość, że polszczyzna taka sobie, to jeszcze jest tam fraza, że – mniej więcej – „zobowiązuję się do zaniechania dalszej działalności przestępczej”. Proszę pana, powiadam, ja tego podpisać nie mogę. Porucznik, smutny jakiś, przeprasza mnie na chwilę i po chwili wpada jakiś krępawy siwawy [...] z mordą. – Kurwa, powiada, jak nie podpiszesz, to boso po śniegu do więzienia zawlokę! [...] – A czy pan czytał to, co ja mam tutaj podpisać? – Nie. – Panie, przecież tu jest napisane, że przyznaję, że jestem przestępcą, więc jak podpiszę, to dopiero mnie pan zamknie! – Dawaj pan to! Przeczytał. I mówi: – Nie, tego pan podpisać nie może. Ale błagam pana, ja pana zamykać nie chcę, a muszę coś mieć<sup>13</sup>.

Następują negocjacje, z których ostatecznie wynika taka mniej więcej treść oświadczenia:

Ja, niżej podpisany, oświadczam, że zapoznałem się z przepisami stanu wojennego [...] i jak każdy obywatel wiem, co mnie czeka, jeśli do tych przepisów nie będę się stosował. [...] Najbardziej zadziwiające w tym wszystkim było to, że ów pryncypał porucznika mówił prawdę. Puścił mnie wolno. Szedłem ponurą ulicą sosnowiecką w gównianym topniejącym śniegu i nie miałem ani poczucia radości, ani – triumfu odzyskanej swobody. Nie miałem bowiem, szczerze mówiąc, dokąd pójść.

Leon, nie pierwszy zresztą raz w życiu, staje przed oficerem UB, a stawką tego, no właśnie – czego? spotkania? przesłuchania? – powiedzmy: spotkania, jest słowo i sygnatura. Przedmiotem negocjacji nie jest, jak się okazuje, wolność, ponieważ nie jest ona przedmiotem pragnienia ani też przedmiotem radości. Gdy okazuje się, że słowo ubeckie, nawet w oczach samego ubeka, nie nadaje się do podpisania, ubek zaczyna błagać o słowo inne, by w zamian za nie zwrócić wolność. Co prawda nie na długo –

---

<sup>13</sup> L. NEUGER: *Podania, oświadczenia i ciasto*. Tekst w maszynopisie. Dalsze cytaty w tej części także pochodzą stamtąd.

Leon po kilku dniach od opisywanej rozmowy trafia jednak do internatu, ale to inna sprawa, która – mam nadzieję, że Leon mi wybaczy – nie zmienia znacząco sytuacji. Pamiętamy, że Leon – szczerze mówiąc – nie miał dokąd pójść.

Co znaczy wypowiedziane przez funkcjonariusza: „muszę coś mieć”? Ubek błaga Leona-dysydenta o przeciek i w zasadzie dostaje go. Jest to przeciek, który wyklucza zarówno sens, jak i przyjemność, a Leon podpisuje się pod wypowiedzią (bo to – jak pamiętamy – ani tekst, ani dzieło) otwierającą totalne nieodróżnicowane. Z jednej strony bezsens wypiera sens, z drugiej – groza wypiera przyjemność. Każdy z obiegu językowych PRL-u, a przecież każdy z nich, nawet ten oficjalnej propagandy, miał – przynajmniej w sferze deklaratywnej – na oku wolność, ulega pod naporem bezsensu i grozy, ponieważ wszystkie one, czy tego chcą, czy nie chcą, usytuowane były wobec źródłowego nieodróżnicowania.

Wydaje mi się, że właśnie w tym sensie istnieje analogia między handlarzem walutą a opozycjonistą. O ile ten pierwszy łączył różne obiegi wymiany ekonomicznej opartej na źródłowej bezwartości, o tyle ten drugi łączył obiegi różnych słów opartych na źródłowym nieodróżnicowaniu. Obaj są jakby węzłami w dwóch różnych siatkach rozproszenia – wartości i słów, ale ich rola – by tak powiedzieć – zawężłaczy, jest analogiczna.

Tyle po czwarte.

## Po piąte i ostatnie – ironia i dyslokacja

W ten sposób dochodzimy do tytułowej problematyki mojego szkicu, mianowicie do ironii. Jeżeli potraktujemy PRL jako pewien wielomówny, skomplikowany, wielowarstwowy, rozproszony przekaz, to będzie to, jak sądzę, przekaz ironiczny. Potraktujmy tę ironiczność jako wyzwanie, ponieważ dużo łatwiej ironii nie dostrzec (niedointerpretować) niż ją nadinterpretować<sup>14</sup>. W zasadzie wszystkie dotychczasowe rozważania

---

<sup>14</sup> Zob. L. HUTCHEON: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London–New York 2001. W tej części korzystam z wielu ustaleń zawartych w tej książce. Por. s. 12–14, 29–31, 35, 87 i 187.

zmierzały właśnie w tę stronę – aby nie niedointerpretować ironii socjalizmu. Objawia się ona bowiem jakby w jednym rzucie, całościowo, pojawia się jako figura bez-miejsca, jako figura bez-wartości, jako figura przecieku. Dzieje się tak, ponieważ ironia jest czymś, czemu nie można zaufać, co podważa (lub podminowuje) wszelką statyczność znaczenia poprzez usunięcie semantycznego bezpieczeństwa, w którym – w sytuacji modelowej – jedno *signifiant* odpowiada jednemu *signifié*. „Ironia usuwa bezpieczeństwo tak, że słowa przestają oznaczać tylko to, co (literalnie) oznaczają”. Jest figurą niebezpieczną, ponieważ nie można jej ujarzmić, zapanować nad nią. Ironia podważa egzystencjalną stabilność. PRL jest ironiczny (a nie np. dwuznaczny czy wieloznaczny), ponieważ posiada ostrze, skierowane – paradoksalnie – przeciwko niemu samemu. Tym samym zatem przeciw mieszkańcom terytorium, którzy stają się tej ironii ofiarami (ironia musi mieć bowiem cel i ofiarę). Gra, którą ironia socjalizmu uruchamia, posiada też granicę – jest nią granica terytorium. Zniesienie opozycji sensu i przyjemności, dzieła i tekstu jest ruchem ironicznym, ponieważ ironia wyklucza prostą alternatywę. Stąd też alternatywa: wartość – bez-wartość traci ostrość, zostaje podważona przez źródłowy brak. Ostatecznie jest więc ironia – jak twierdziła Safona – potwierdzeniem pustki, lecz – dodajmy – potwierdzeniem ironicznym, które jest tym samym, co źródłowy brak.

Czy Leon o tym wiedział? Myślę, że tak. Jego odpowiedzią na ironię socjalizmu była dyslokacja. Jedyna dająca się pomyśleć alternatywa dla nihilizmu.

Dyslokacja powoduje odwrócenie [...] opozycji [rodzime : obce w – F.M.] obce : rodzime, skłaniając do dekonstrukcji. Rodzimość ulokowana w obszarze obcego, natychmiast traci swoją samooczywistość i przewagę. Oto w przeciwieństwie do „normalnej” (rodzimej) sytuacji to nie „obce” należy udomowić i uzasadnić jego istnienie (czy też odrzucić, *respective* zaakceptować), to nie „obce” postawione jest w stan podejrzeń i nie ono zakłóca porządek obrad przyjęty na obszarach „rodzimego”. Dyslokacja oznacza stan krytyczny rodzimego, które, z budzącego zaufanie traktu, zmienia się w Münchhausenowskie bagno. Można zasadnie twierdzić, że ten

budzający zaufanie trakt nigdy nie był całkowicie i skutecznie osuszony, że owo zaufanie nie było nigdy bezgraniczne, jednak dyslokacja, którą tu przywołuję, wskazuje na pewne *extremum*<sup>15</sup>.

*Extremum*, o którym Leon pisze, to oczywiście emigracja (w 1983 roku) z Polski do Szwecji. *Extremum* dyslokacji. Ale nie o taką ekstremalną dyslokację tu chodzi, albo nie przede wszystkim o taką. Wskazuje na ten trop Münchhausenowskie bagno. Ono bowiem – bagno i baron, który wydobywa się z bagna, podciągając się za własny harcap – pojawiło się już o wiele wcześniej, po raz pierwszy, gdy Leon miał 4–5 lat. Wtedy bowiem – jeśli Leonowi wierzyć – czytano mu *Przygody Barona Münchhausena* Teofila Gautiera. „Baron [...] opowiadał historie niewiarygodne, proponując mi świat alternatywny, tożsamość wyobrażoną, która ocala przed bezkompromisowością, nie narażając równocześnie na kompromisy. [...] Baron, który zamieszkał we mnie na dobre, nigdy nie był samozakłamanym. Wbrew podłym potwarcom, mówił prawdę: Że zamieszkujemy dyslokację. No, w każdym razie ja”<sup>16</sup>. Dyslokacja to zatem jedyna możliwa afirmacja ironicznego świata.

Tyle po piąte i ostatnie. Tyle, jeśli uwierzymy Leonowi. Możemy mu nie uwierzyć, bo – podam przykład – wbrew temu, co Leon pisze, 14 grudnia 1981 roku śnieg wcale nie topniał i nie był „gówniany”. Był mróz i pierwszy dzień nieoczekiwanych ferii. Bawiłem się w tym śniegu z moją koleżanką Alicją, a żołnierze pozwolili nam popatrzeć na czołg z bardzo bliska – dobrze to pamiętam.

---

<sup>15</sup> L. NEUGER: *Harcap...*

<sup>16</sup> Ibidem.



## Extreme makeover

15 marca 1493 roku do portu Palos w Hiszpanii zawinęła karawela Niña, przywożąc z Nowego Świata do Europy syfisy<sup>1</sup>. Na kontynencie choroba szerzy się szybko, skoro już trzy lata później, w 1496 roku, powstaje taki oto, naturalistyczny drzeworyt, którego autorstwo przypisywane jest Dürerowi (ryc. 1).

Drzeworyt przedstawia mężczyznę cierpiącego na syfisy w co najmniej drugim stadium. Postać odsłania swoją tajemnicę, ale robi to jakby wstydlawie, tylko na potrzeby patrzącego artysty. Akcja dzieje się gdzieś na uboczu: widzimy ugór, chwasty, siedziby ludzkie mającą w oddali – wydaje się jakby syfityk przybył stamtąd, by tu – na odludziu – ujawnić swe cierpienie. Możemy przypuszczać, że peleryna i kapelusz z szerokim rondem już za chwilę skrzętnie ukryją chorobę.

Rozpowszechnianie się syfisy w Europie, fakt, że szybko okazał się nieuleczalny (stosowano maści sporządzane na bazie rtęci, co łagodziło jedynie zewnętrzne objawy choroby, ale – rzecz prosta – nie leczyło jej przyczyn) oraz niedające się w żaden sposób ukryć objawy, szczególnie tzw. syfityczne nosy

---

<sup>1</sup> Podstawą dla informacyjnej zawartości tego tekstu, ale też inspiracją dla jego powstania jest monumentalna książka *Aesthetic Surgery* pod redakcją Angeliki TASCHEN (Kolonia 2005, passim). Interesującym kontekstem może być tekst Anny WIECZORKIEWICZ *Lustro i skalpel* (W: *Gadżety popkultury*. Red. W. GODZIC, M. ŻAKOWSKI. Warszawa 2007, s. 65–93). O twarzach weteranów pierwszej wojny światowej, o twarzach *in extremis*, pisze, w nieco innym kontekście, Jacek LEOCIĄK w swej książce *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* (Warszawa 2009, s. 200–220).



Ryc. 1. Człowiek cierpiący na syfilis. Drzeworyt przypisywany Albrechtowi Dürerowi

(skóra nosa i tkanka chrzęstna miękły i nos jakby się zapadał) stwarzają szczególną sytuację, w której to chirurgia plastyczna nagle zaczyna się rozwijać.

Wiemy, że już w latach 50. XVI wieku w wielu miejscach wykonuje się operacje, które dziś nazwalibyśmy korekcją nosa, jednak pierwszy tekst na ten temat, prezentujący dokładny opis metody, ilustrowany rycinami, ukazuje się dopiero w roku 1597. Boloński lekarz, Gaspare Tagliacozzi, profesor chirurgii na uniwersytecie w Bolonii, ogłasza drukiem *De curtorum chirurgia per insitionem* (co można przetłumaczyć jako *Skrócona chirurgia przeszczepów*), publikując tym samym pierwszy na świecie podręcznik poświęcony chirurgii plastycznej. O powszechnym zainteresowaniu tą kwestią niech świadczy fakt, że w tym samym roku na rynek trafia – jak byśmy dziś powiedzieli – piracka edycja tej książki.

Metoda Tagliacozziego polegała na rekonstrukcji nosa przy użyciu skóry przeszczepionej z ramienia. Skórę na ramieniu nacinano (nie odcinając jej całkowicie) i przykładano do nosa pacjenta, a następnie unieruchamiano korpus, ramię i głowę w specjalnym gorsecie na okres 2–3 tygodni, aż do momentu przyrośnięcia skóry i przyjęcia się przeszczepu. Wtedy odcinano skórę od ramienia i ściągano gorset. Warto pamiętać, choć to pewnie oczywiste, że wszystko to wykonywano bez znieczulenia i bez dezynfekcji. Odmianą metody było wykonywanie rekonstrukcji – by tak powiedzieć – na dwie raty, to znaczy każdą stronę nosa osobno, co przedłużało procedurę o dodatkowe tygodnie i wystawiało pacjenta na dwukrotnie dłuższe cierpienia, nie wspominając o podwojonym ryzyku zakażenia, co w owych czasach zazwyczaj kończyło się śmiercią.

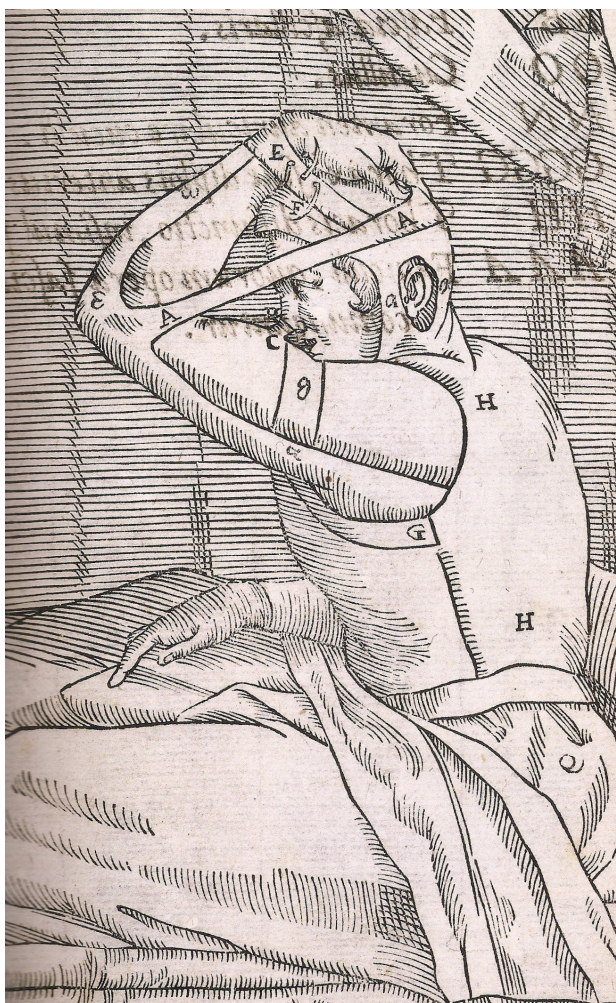
Opowiadałam o tym wszystkim dość szczegółowo, ponieważ sądzę, że w tej historii dochodzą do głosu wszystkie zasadnicze dla chirurgii plastycznej elementy. Po raz pierwszy ukonstytuowane wówczas, ale konstytutywne także i dziś. Chociaż wiadomo, że chirurgiczne zabiegi korygujące uszy, oprawę oczu, nacinanie tak zwanej zajęczej wargi przeprowadzano już wcześniej: w starożytnym Egipcie, w Grecji, w Chinach, w Rzymie; chociaż w Aleksandrii w VII wieku przeprowadzano tak zwaną gynecomastię, to znaczy zabieg zmniejszenia nadmiernie wypukłych piersi u mężczyzny; chociaż w roku 1190 operacyjnie usunięto nadmiar tłuszczu z brzucha księcia Deda V von Rochlitz, to jednak można powiedzieć, że chirurgia plastyczna dopiero





Ryc. 2. Transplantacja skóry ramienia na zdeformowany nos. Drzeworyt z dzieła Gaspargio Tagliacozziego *De curtorum chirurgia per insitionem*

wtedy i właśnie wtedy, w czasach szerzenia się plagi syfilitycznych nosów, staje się tym, czym w istocie jest, czyli fascynującym splotem takich elementów, jak seksualność, ekonomia, kapitał symboliczny, złączenie tożsamości z wyglądem zewnętrznym, i wreszcie dobrowolne podjęcie przez pacjenta śmiertelnego ryzyka połączonego z dobrowolnym skazaniem się na cierpie-



Ryc. 3. Transplantacja skóry ramienia na zdeformowany nos – system pasów unieruchamiających. Drzeworyt z dzieła Gaspargio Tagliacozziego *De curtorum chirurgia per insitionem*

nie fizyczne w sytuacji, która takiego ryzyka i takiego cierpienia nie wymaga.

Prawdą jest, że to, co się w historii chirurgii plastycznej działo wcześniej, posiadało owe elementy. Występowały one jednak w rozproszeniu i nie były – by tak powiedzieć – wyraźnie

widoczne. Nowe wyzwania, które pojawiają się w XVI wieku, skupiają i amplifikują je, obraz się wyostreza. Syfilityczny kontekst sprawia, że chirurgia plastyczna na trwałe wiązuje się z seksualnością. Zabieg jest następstwem wcześniejszych seksualnych kontaktów pacjenta, a zarazem oferuje mu szansę na dalszą seksualną aktywność, która z kolei wyznacza jego możliwości na rynku matrymonialnym, a zatem na rynku posagów i łączenia majątków przez małżeństwo. Niedająca się ukryć stygmatyzacja ciała staje się polem połączenia wyglądu zewnętrznego z oceną moralną. Syfilityk jest nie tylko oszpecony, ale jego szpetota fizyczna splata się ze szpetotą moralną. Odtąd ciało piękne będzie też ciałem dobrym, ciało szpetne – ciałem złym. Odtąd też chirurgia plastyczna zaczyna uczestniczyć w czymś, co można nazwać ukrywaniem przez odkrywanie. Zabieg umożliwia odkrycie tego, co dotąd trzeba było ukrywać. Powierzchnia zaczyna przykrywać wnętrze. Cięcie i przeszczep przykrywają otwarte rany, które dotąd zaświadczały o dziejach, a w tym i o występkach człowieka. Co dawniej było składnikiem tożsamości, zostaje schowane pod przeszczepioną powierzchnią. Nowy wygląd coś ukrywa, sam się odkrywając przed okiem patrzącego. W związku z tym rynek wymiany ekonomicznej i rynek wymiany symbolicznej rozchodzą się, a pomiędzy nie wkracza – jak nacięcie – gra skrywających powierzchni. Ludzie są gotowi zaryzykować własne życie i zdrowie, odkąd zaczynają zdawać sobie sprawę, że ich – mówiąc językiem Bourdieu – kapitał symboliczny staje się funkcją powierzchni.

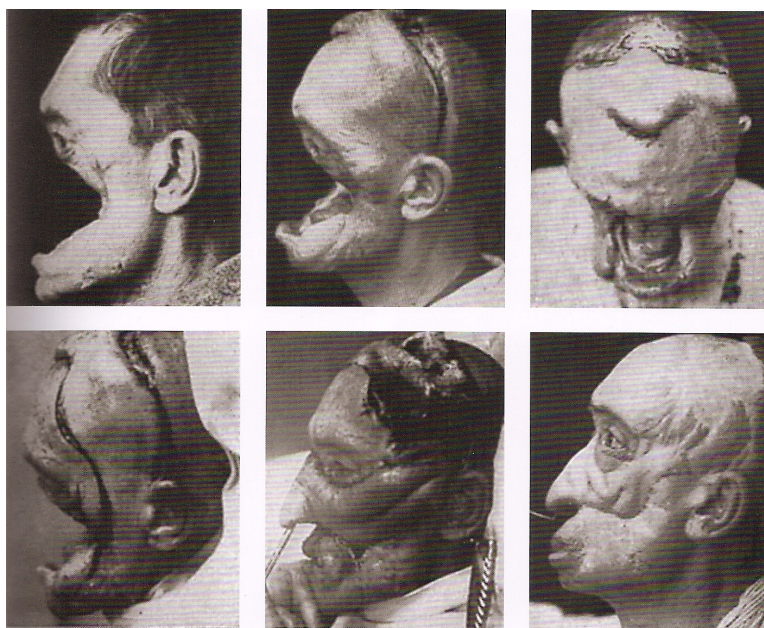
By lepiej to zrozumieć, warto przypomnieć *Chłopów* Reymonta, powieść ukazującą społeczność, która nie ma jeszcze za sobą owego zasadniczego podziału. Uroda mężczyzn i kobiet tam przedstawionych jest wprost proporcjonalna do posiadanego przez bohaterów majątku, ponieważ porządki ekonomii i symboliki jeszcze się tam nie rozeszły, lecz nadal idealnie się ze sobą pokrywają – wielkość i krzepkość ciała symbolizują dostatek inwentarza, a szczęśliwie posiadany nadmiar inwentarza w naturalny sposób przekształca się w wielkość i krzepkość.

By opisać kolejny etap gwałtownego rozwoju chirurgii plastycznej, trzeba „przeskoczyć” parę wieków ze świadomością, że pomija się tym samym wiele istotnych, przełomowych wówczas



dla tej dziedziny wydarzeń. Pomijam tu przede wszystkim to, co działo się w XIX wieku, zwłaszcza w Niemczech. Wraz z rozwojem nowoczesnej medycyny, chirurgia plastyczna poczyniła w tym czasie spore postępy, o których nie należy zapominać, ale które warto – jak sądzę – potraktować jako przygotowanie do tego, co zdarzyło się trochę później.

A później zdarzyło się to, że Dobry Wojak Szwejk wkroczył na arenę pierwszej wojny światowej. A wracał z tej wojny często w takim stanie (fot. 1):

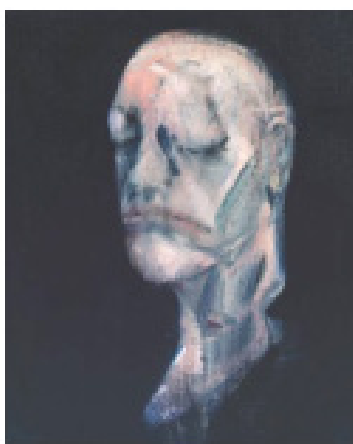
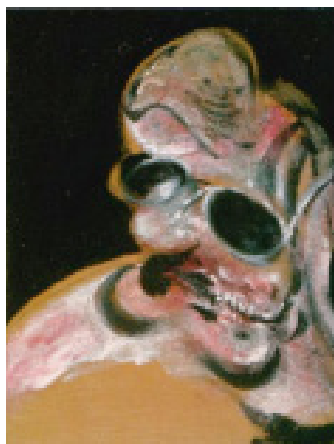


Fot. 1. Inwalidzi wojenni – ofiary Wielkiej Wojny. Fot. J. Joseph: *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik*. Berlin 1931

Pierwsza wojna na niespotykaną wcześniej skalę wytwarza w krótkim czasie kolosalną liczbę okaleczonych ludzi. I są to – znów, po raz pierwszy w takiej liczbie – ludzie nowocześni, świadomi, że żyją w królestwach powierzchni, które wysłały ich na nowoczesną wojnę, a teraz stworzona przez nie nowoczesna medycyna powinna przywrócić im dawny wygląd. Potrzeby są ogromne, a materiał ludzki, chętny do poddania

się eksperymentom, nieograniczony. To wtedy chirurgia plastyczna czyni największy skok rozwojowy w swoich dziejach. Wtedy pojawia się szereg, otwierających nowe możliwości, nowych procedur, takich, jak: korekcja narządów płciowych, operacje zmiany płci (wykonywane już w latach dwudziestych), wszczepienia implantów, korekcja kości czy rozległe przeszczepy skóry.

U progu XX wieku potworność i deformacja wkraczają w nowoczesne społeczeństwo, po czym zamieniają się w rodzaj traumatycznego rewersu. Awersem jest natomiast kult pięknego ciała skutecznie wspierany (jak sądzę, także współtworzony) przez chirurgię plastyczną. Jednak ów traumatyczny rewers jest w kulturze obecny w postaci lęku, w postaci przeżenienia potwornością. Lęku, co kryje się pod (lub poza) powierzchnią. Przypomnijmy chociażby, że we fragmentach *Dziennika* powstałych w Berlinie Gombrowicz wspomina (albo raczej tylko sobie wyobraża) piwnice wypełnione ludźmi tak zdeformowanymi, że nie wolno ich wypuszczać na światło dzienne, między zdrowych. Zauważmy od razu, gdzie w wertykalnej symbolice przestrzeni zamieszkują ci potworni, a gdzie ci, którzy potwornych nie powinni oglądać. Dość popatrzeć na postaci, a szczególnie na twarze malowane przez Francisca Bacona, by odnaleźć tę samą traumę:



Fot. 2. Fot. 3. Twarze namalowane przez Francisca Bacona

Nie wiem, czy Bacon widział kiedyś fotografie przedstawiające zmasakrowanych weteranów wojennych, wiem natomiast, że bardzo sobie cenił medyczne podręczniki i opracowania, traktując je jako źródła inspiracji, z ulubionymi *Pozycjami w radiografii* na czele, w których obrazki przedstawiające dziwne powykręcane ciała, specjalnie w taki sposób ułożone do prześwietlenia, przeplatają się z reprodukcjami powstałych zdjęć rentgenowskich. Widoczny na obrazie po lewej stronie (fot. 2) fragment odsłoniętej kości szczęki i zębów jest śladem tych fascynacji powtarzających się na wielu płótnach – fragmenty szkieletu widoczne gdzieś w meandrach deformacji<sup>2</sup>.

Nie są to jednak powszechne zjawiska – trauma potworności nie dochodzi do głosu zbyt często. Króluje powierzchnia, wypierając potworność coraz głębiej. Albo gdzie indziej. Wydaje mi się bowiem, że takie są źródła potworności popkulturowej. Suzanne Noël, która żyła w latach 1878–1954 i była pierwszą kobietą uprawiającą chirurgię plastyczną (jedną z jej pacjentek była Sarah Bernhardt), zanotowała pod koniec lat dwudziestych uwagę na pozór banalną: „Kobiety robią sobie operacje, ale o nich nie mówią”<sup>3</sup>. Wkrótce jej diagnoza rozciągnie się także na mężczyzn. Poddawanie się operacjom plastycznym, w przeciwieństwie do poddawania się dyktatowi mody, potwierdzone zostaje jako praktyka dwuznaczna, przedmiot plotek i domysłów. Ulega stabuizowaniu. Odtąd chirurgia plastyczna wkracza w okres nadrealizmu.

Ten namalowany w 1966 roku obraz René Magritte’a (fot. 4) zakupił do swej kolekcji dzieł sztuki Ivo Pitanguy i chciałbym widzieć w tym fakcie zdarzenie o symbolicznym znaczeniu. Zaraz powiem dlaczego. Najpierw muszę jednak wyjaśnić, kim jest Ivo Pitanguy. Otóż jest to człowiek instytucja. Prawdopodobnie najbardziej wpływowy chirurg plastyczny wszystkich czasów. Brazylijczyk mieszkający w Rio de Janeiro oraz na prywatnej wyspie oddalonej o 20 minut lotu śmigłowcem od miasta. W ciągu swojej czterdziestoletniej praktyki wykonał

---

<sup>2</sup> Zob. D. SYLVESTER: *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*. Przeł. M. WASILEWSKI. Poznań 1997, *passim*.

<sup>3</sup> *Aesthetic Surgery...*, s. 88.



Fot. 4. René Magritte: *Pielgrzym* (1966).

około 40 000 operacji, wykształcił 500 chirurgów z 40 krajów. Operował całą masę ludzi powszechnie znanych, co nie jest bez znaczenia, bo to oni kształtują – w każdej chwili i nawet jeśli tego nie chcemy – nasze poglądy na to, jak powinno wyglądać piękne ciało, piękna twarz. Operował księżniczki, aktorki, piosenkarki, arabskich królów, a nawet François Mitterranda i Leni Riefenstahl. Przeprowadził taką liczbę zabiegów, do których dodajmy kolejne, liczone w tysiącach, przeprowadzone przez jego uczniów (a pewnie przejęli oni elementy jego estetycznych koncepcji), że powiedzieć można, że jego wpływ na powszechne wy-

obrażenia o estetyce ciała jest ogromny, ale jednocześnie – pamiętamy notatkę Suzanne Noël – dyskretny. Przypominam sobie, że jako dziecko oglądałem *Pinocchia* z Giną Lollobrigidą. Nie pamiętam tego filmowego *Pinocchia*, wiem, że wówczas w ogóle nie przejęła mnie ta historia, ale pamiętam silne przekonanie, że Lollobrigida to najpiękniejsza kobieta na świecie. Dziś wiem, że była pacjentką Iva Pitanguya.

Jeden z jego przyjaciół, Salvador Dali unieśmiertelnił chirurga w brązie, przedstawiając go jako centaury. „Żywię ogromny szacunek dla surrealistów” – mówił o sobie Pitanguy, i dodawał: „Całe moje życie było surrealistyczne”. „Zależy mi na nieskrępowanej wolności artystycznej, ale muszę brać pod uwagę ograniczenia natury”. W myśleniu Pitanguya ograniczenia natury są tym samym, co ograniczenia materiału, tworzywa w działalności artystycznej. Jego myślenie o twarzy ma charakter myślenia o kompozycji dzieła sztuki: „Istotą malarstwa jest poezja”, „Skomponowanie twarzy jest jak działalność poetycka, nie chodzi tu o zachowanie klasycznych proporcji”. I wreszcie, cytując Stendhala – tak, jakby Stendhal napisał to właśnie z myślą o nim, powiada: „Piękno jest obietnicą szczęścia”, a „wycucie estetyczne jest zasadniczą predyspozycją, jaką trzeba mieć, by uprawiać moją profesję”<sup>4</sup>.

Działanie estetyczne chirurgii plastycznej sprowadza się zatem do funkcji poetyckiej zgodnie z definicją Jacobsona: jest jej transpozycją w nowy obszar działalności znakowej, gdzie zasada ekwiwalencji, rzutowana – jak pamiętamy – na oś kombinacji, zaczyna dotyczyć nosów, ust, piersi, kości policzkowych, uszu, oprawy oczu, talii, członków, warg sromowych, koloru skóry, płci, rasy, długości kończyn dolnych itd. Ciało staje się tabliczką, na której chirurg skalpelem nacina poetyckie znaki. Znaki łączą się, układają w skończony poemat. Odtąd każdy ze znaków realizować będzie dwie całkowicie odrębne funkcje: fizjologiczną i poetycką. Surrealistyczny obraz Magritte’a ukazuje ten proces z punktu widzenia funkcji poetyckiej, pozwalając funkcji fizjologicznej zniknąć z obrazu – i słusznie, jako że jest ona tylko – powiedzmy w ten sposób – szkieletem, na którym

---

<sup>4</sup> Ibidem, s. 170–175.



wspiera się poemat, tabliczką, na której został zapisany. Funkcja fizjologiczna jest ograniczeniem tworzywa, owym ograniczeniem natury, które niestety trzeba wziąć pod uwagę, ale którego nie należy umieszczać na obrazie, ponieważ w metaforze stworzonej przez Magritte'a mamy do czynienia z sytuacją idealną, z sytuacją, w której fizjologia jest całkowicie przezroczysta – zauważmy, że melonik na czymś musi się wspierać i rzeczywiście, wspiera się – na przezroczystej, niewidocznej, fizjologicznej głowie. W takich oto okolicznościach żyjące ciała wkraczają do historii sztuki.

Następnym krokiem, którego świadkami jesteśmy od niedawna, jest zerwanie klauzuli milczenia sformułowanej przez Suzanne Noël i wprowadzenie chirurgii plastycznej w hiperrealność programów typu reality show, takich na przykład, jak fascynujące ewolucje Michaela Jacksona, który – ostatecznie – nie był ani biały, ani czarny, ani stary, ani młody, nie był ani kobietą, ani mężczyzną, ani dzieckiem, ani dorosłym i nikt już nie był w stanie sobie wyobrazić, jak może wyglądać jego życie prywatne. Do tego programy telewizyjne z najbardziej chyba z nich popularnym, zatytułowanym *Extreme makeover*. Idea programu jest prosta. Przeciętny Kowalski zostaje wybrany spośród tysięcy chętnych, którzy się zgłosili. Bohatera lub bohaterkę poznajemy jako brzydkie kaczątko – smutne, wiodące życie nieszczęśliwe i szare, bez przyjaciół, w konflikcie z rodziną, z życiem erotycznym w okolicach zera absolutnego. Fachowcy w śnieżnobiałych ubraniach cmokają z dezaprobatą, przypadek zawsze jest ekstremalnie trudny, ale – jak się niedługo okaże – nie beznadziejny. Eksperci z entuzjazmem zabierają się więc do dzieła. Następuje seria operacji plastycznych i zabiegów dentystrycznych, do tego dieta, ćwiczenia fizyczne, spotkania z wizażystami. Wszystko kończy się spektakularnym entre w jakiejś bajecznej scenerii tropikalnych wysp i bizantyńskiego przepychu. Brzydkie kaczątko staje się łabędziem i to od razu w ciepłych krajach. Widz pozostaje z wrażeniem, że piękny i szczęśliwy wybraniec losu pozostanie w Edenie już na zawsze. A my porzucamy królestwa powierzchni i przenosimy się – być może bezpowrotnie – do królestw symulacji.

## Za co lubimy pornografię?

„Opowiem inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych”<sup>1</sup>. Chodzi mi o przygodę pornograficzną kogoś, kogo będę nazywał moim bohaterem. Będzie to też przygoda wyłącznie męska, nie podejmuję się opisywania pornograficznych przygód kobiecych. Zacząć muszę od zastrzeżenia. Pewne podobieństwa mojego bohatera do mnie samego są niezamierzone, przypadkowe, nie powinny państwa znieść. Bohater tej przygody – mężczyzna; wiek – tak zwane 30+; zamieszkały, powiedzmy, w Europie; urodzony w latach 70. ubiegłego wieku; biały, heteroseksualista. Tak przynajmniej można sądzić na podstawie jego dotychczasowych doświadczeń seksualnych, ale jest to dowód nie wprost – ostatecznie fakt, że mój bohater nigdy nie doświadczył stosunków homoseksualnych, nie musi koniecznie świadczyć o tym, że jest heteroseksualny. Ale mniejsza z tym.

Mój bohater z pornografią zetknął się po raz pierwszy w latach 80. za pośrednictwem tak zwanych świerszczyków. Ktoś je przyniósł do szkoły – mój bohater do dziś pamięta szczegóły. Pamięta też, że udało mu się pożyczyć jeden do domu. Przypomina sobie, że pokazał rodzicom, nie pamięta natomiast napomnień o niestosowności oglądania tego rodzaju wydawnictw – należy sądzić, że takie napomnienia po prostu nie padły, mój bohater nie był napiętnowany, a w konsekwencji pornografia także nie. Najwyraźniej rodzice do tego stopnia nie spodziewali się takiego obrotu spraw, że nie zdołali wykrztusić słowa.

---

<sup>1</sup> W. GOMBROWICZ: *Pornografia*. Kraków 1987, s. 6.

Od tego czasu mój bohater miał stałe kontakty z pornografią. W kinie porno co prawda nigdy nie był, bo to już nie ta epoka (do dziś tego żałuje), ale bywał w sex-shopach wtedy, gdy ich jeszcze nie było w ojczyźnie, pamięta zdarte kopie filmów porno z pionierskiego okresu odtwarzaczy video, pamięta wstyd towarzyszący wypożyczaniu pornografii w wypożyczalniach kaset z czasów, gdy stały się one zwyczajnym elementem krajobrazu, pamięta filmy pornograficzne oglądane w towarzystwie, przewijane do przodu, by jak najszybciej dotrzeć do tych właściwych scen. Cały ten dość długi okres można nazwać czasem bezrefleksyjnej i radosnej konsumpcji pornografii – czas ten mój bohater wspomina z pewnym rozrzewnieniem. Z tego okresu przypomina sobie też krótki, żartobliwy tekst Umberta Eco *Jak rozpoznać film porno?*. Tekst ten wówczas mojego bohatera jedynie bawił. Nie to, co dziś.

Dziś bowiem mój bohater pornografię ogląda wyłącznie w Internecie, stał się cyfrowym imigrantem (z racji wieku) i pornograficznym imigrantem (z racji pragnień). Od tego momentu leciwy już tekst Eco nie bawi mojego bohatera, lecz niepokoi, a to z tej przyczyny, że nic się w nim nie zgadza. Autor *Imienia róży* pisze tam między innymi: „Film, w którym Gilberto gwałciłby bez wytchnienia Gilbertę od przodu, od tyłu i z boku byłby nie do wytrzymania. Fizycznie dla aktorów i finansowo dla producenta. Przekraczałby też wytrzymałość psychiczną widza”. Konkluzja jest taka: „Jeśli bohaterowie więcej czasu, niż pragnąłbyś, poświęcają na pokonywanie odległości dzielącej A od B, oznacza to, że oglądasz film pornograficzny”.

Mój bohater, który od pewnego czasu usiłuje zrozumieć, dlaczego w ogóle ogląda pornografię, zauważa, przypominając sobie tekst Eco, że niczego mu on nie wyjaśnia. Eco miesza w nim przyczyny ze skutkami, przekroczenie bowiem wytrzymałości widza wynika z wpisania pornografii w schemat opowieści oraz w formę pełnometrażowej fabuły filmowej, nie leży natomiast – najprawdopodobniej – w samej istocie pornografii, która na razie dla mojego bohatera pozostaje nieodkryta. Jedyne, co mój bohater dotąd wie, to to, że nowy sposób sformatowania pornografii całkowicie zlikwidował problem jej dłużyzn, które – jak się wbrew twierdzeniom Eco okazuje – są dla niej samej nie-

konstytutywne. Fakt, że bohaterowie filmów porno nad wyraz długo gdzieś szli lub jechali znikł z pornograficznej przestrzeni. Innymi słowy, pornografia porzuciła opowieść najwyraźniej bez trudu i chyba bezpowrotnie, by skoncentrować się na sobie samej. Dawne znaki opowieści, banalne ślady narracji zastępują dziś kliknięcia widza – przestrzeń jego aktywnych wyborów, które zajęły miejsce niegdysiejszego przewijania miejsc nieinteresujących. Z tym, że w przypadku pornografii postępuje się odwrotnie niż we wszystkich innych przypadkach, ponieważ o ile czytając np. *Nad Niemnem* lub *Wojnę i pokój*, skłonni jesteśmy pomijać opisowe retardacje, o tyle w pornografii postępujemy odwrotnie: pomijamy akcję na korzyść nie-akcji. Jedyne, co mojego bohatera w *Zapiskach na pudełkach od zapalek* niepokoi, to – przypadkowa jak się wydaje – para wymienionych przez Eco protagonistów: Gilberto i Gilberta. Kim byli? Kim są? Skąd jedno imię w dwóch wersjach? Dwie płci sprzężone jednym imieniem poróżnionym jedynie rodzajem gramatycznym, które samo siebie gwałci – od przodu, od tyłu i z boku. I dlaczego gwałci, a nie po prostu kopuluje? Tego wszystkiego mój bohater jeszcze nie rozumie, ponieważ nie rozumie – powtórzmy – dlaczego w ogóle ogląda pornografię. Zwraca się więc z tym pytaniem do innych, niż frywolny Eco, autorytetów.

Pierwszym efektem tego zwrotu są w przypadku mojego bohatera dotkliwe wyrzuty sumienia. Dowiaduje się, że pornografia uprzedmiotawia kobiety, ustanawia relację podległości, zwichrowaną, deprecjonującą kobiety, petryfikującą seksualne stereotypy i społeczne relacje oparte na nierówności i opresji. Pornografia jest w tych ujęciach działaniem przemocowym i politycznym wymierzonym w kobiety, umacniającym ich podległą rolę, przyzwalającym na bezkarne i dowolne używanie kobiecych ciał przez mężczyzn zdobywców i mężczyzn gwałcieli bez pytania kobiet o zgodę i wbrew ich woli. Tak definiowana pornografia skutkuje umacnianiem i krzewieniem nierówności w społeczeństwie, konserwuje stereotypy związane z płcią, przyczynia się do wzrostu liczby gwałtów i przemocy seksualnej wobec kobiet, wypacza ponadto relacje oparte na miłości i wzajemnym szacunku. Stanowi więc wielorakie zagrożenie dla kobiet, dla trwałości związków, a także dla samych mężczyzn,

którzy są jej głównymi odbiorcami. Do tej listy spustoszeń dodać trzeba, że ofiarami pornografii padają także dzieci, które dzięki jej dużej dostępności oraz nieuwadze rodziców natrafiają na problemy w budowaniu normalnych (czyli jakich?) relacji ze swoimi przyszłymi partnerami, a ich dorosła seksualność będzie dążyła do powtórzenia we własnym życiu wzorców dostarczonych przez filmy pornograficzne.

Mój bohater w pełni akceptuje takie ujęcie i zgadza się z nim. Wie, że pornografia wszystkie te zagrożenia ze sobą niesie, wstyd mu, że jako jej konsument przyczynia się do jej powszechnej obecności, ale nie może pozbyć się myśli, że ujęcie takie jego osobiście nie dotyczy, że nie po to – krótko mówiąc – ogląda on pornografię i że całe w ten sposób określone niebezpieczeństwo pornografii nie ma nic wspólnego z powodami, dla których mój bohater ją ogląda, choć jednocześnie wszystko to w pornografii jest obecne i wyraźne. Wręcz niczego innego w pornografii nie ma, chociaż właśnie tego, co w niej wyłącznie jest, mój bohater nie ogląda, jednocześnie to właśnie oglądając. Na razie jednak nie wiadomo, czym jest to, czego nie ma, a zarazem to, co mój bohater – chociaż nieobecne – ogląda.

Baudrillard przekonuje mojego bohatera, że jego fascynacja pornografią wynika z nadmiaru realności. „Jedyny fantazmat, o jaki chodzi w pornografii, o ile w ogóle o jakikolwiek, to nie o seks, lecz realność, jej wchłanianie przez coś innego niż realność, przez hiperrealność. Voyeuryzm pornograficzny to nie to samo, co voyeuryzm seksualny, dotyczy bowiem przedstawienia i jego zaniku, jest upojeniem powodowanym utratą sceny i inwazją obsceniczności”<sup>2</sup>. Baudrillard uważa, że pornografia jest pewną sztucznością („Pornografia mówi: gdzieś istnieje dobry seks, ponieważ jestem jego karykaturą”<sup>3</sup>), która zajęła miejsce seksualności, że pornografia celebrowała zanik seksualności, który jest wynikiem hiperrealności pornograficznego przedstawienia. Następnie wpisuje porno w schemat produkcji rozumianej jako wyjawianie i uwidacznianie: „Wszystko jest

---

<sup>2</sup> J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005, s. 31.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 38.

efektem produkcji, wszystko musi być czytelne, [...] rzeczywiste, widzialne, policzalne, przekładalne na kategorie siły, systemów pojęć, czy wymiernej energii; wszystko musi być wypowiadalne, musi dać się gromadzić, układać i utrzymywać: taki jest seks w porno, a ogólniej zamysł całej naszej kultury, w której obsceniczność jest stanem naturalnym: kultury ukazywania, dowodzenia i produkcyjnej potworności<sup>4</sup>. I znów mój bohater chętnie się z Baudrillardem zgadza. I w tym, że w hiperrealności pornograficznych obrazów nie chodzi o przedstawienie seksualności, i w tym, że hiperprodukcja pornograficznych obrazów (chciałoby się powiedzieć „por-dukacja”) z jej dziesiątkami tysięcy internetowych stron, milionami obrazów i obsesją ich strukturyzowania w kategorie, grupy i podgrupy zapiera dech. Cywilizacja, zwana potocznie naszą, produkuje miliardy śmieci przeznaczonych na sprzedaż, wśród tych śmieci produkuje – na tych samych prawach – pornografię. Trudno się mojemu bohaterowi z tym wszystkim nie zgodzić.

Rzecz jednak w tym, że dotychczas przedstawione ujęcia nie uwzględniają, albo uwzględnić nie chcą, kwestii przyjemności. A tymczasem mój bohater pragnie pornografii, ponieważ pragnie przyjemności. Żeby spróbować go zrozumieć, trzeba odkryć strukturę tej przyjemności, opisać jej ruch, jej poziomy, jej jednostki dyskretne, ruch erotemów.

Mojego bohatera w jego pornograficznych peregrinacjach fascynują szczególnie dwa obrazy, dwie sceny. Nie wie dlaczego i słusznie, że nie wie, ponieważ jest to niewiedza typowa dla fascynacji. Znajduje w nich coś, na co jednocześnie nie chce patrzeć i musi patrzeć. Są to sceny melancholijne. Pierwsza z nich przedstawia mężczyznę, który samotnie onanizuje się aż do osiągnięcia orgazmu, siedząc przed ekranem komputera. Druga przedstawia mężczyznę, który, także samotnie, bierze do ust swojego własnego członka i w ten sposób doprowadza się do orgazmu.

Pierwsza z tych scen jest dokładnym odwzorowaniem sytuacji, w jakiej znajduje się mój bohater podczas oglądania pornografii. Jest to faza lustra, w której pornografia, pozostając

---

<sup>4</sup> Ibidem, s. 37.

pornografią, przedstawiając samą siebie, przedstawia jednocześnie swego odbiorcę – onanizującego się mężczyznę, przedstawia także swego autora – onanizującego się mężczyznę. Jest to sytuacja, w której autor, komunikat i odbiorca zlewają się ze sobą i w ten sposób dochodzi do zawieszenia modalności, ponieważ nie idzie tu o jakiś rodzaj transgraniczności, lecz anihilację struktury komunikacyjnej. Wydaje się, że w ten sposób pornografia odsłania swój zasadniczy temat, niczym w fazie lustracji właśnie, odkrywa swą tożsamość, która przychodzi z zewnątrz, z miejsca gdzie indziej – ponieważ pornografia wraz z zawieszeniem modalności rozsadziła granice klasycznego tekstu. Tematem tym jednak nie jest onanizm. Onanizm – tak przedstawiony i tak umieszczony – służy wyjawieniu tematu. Tematem tym jest zaś sfera fantazmatyki powrotu.

Druga scena na pierwszy rzut oka wydaje się zaledwie ekstremum sceny pierwszej, w istocie jednak jej znaczenie jest dużo bardziej doniosłe. Jest bowiem przedstawieniem zrealizowanego fantazmatu, który, jak można sądzić, jest fantazmatem odzyskanego infantylizmu i który pobudza wspomnienie wypartej wstępnej fazy dziecięcej seksualności. Jest to seksualność polegająca na odnalezieniu sfery osobliwej przyjemności, pozbawiona przedmiotu, oralno-genitalna, która poprzedza ukształtowanie podmiotowości. Jest to fantazmat odsyłający do czasu, gdy rozkosz przynosiło zarówno wysysanie pokarmu, jak i drażnienie genitaliów, z czasów gdy autoerotyzm, homoerotyzm i narcystyczne libido były fragmentami jednej ciągłości pozbawionej całościowości, która scalała się jedynie jako kontinuum bodźców, była bardziej metonimicznym ciągiem rozkoszy przeplatanych lękiem, niż przeżyciem świadomego siebie (męskiego) podmiotu. Była to seksualność infantylna, czyli seksualność infanta, którą pornografia restytuuje poprzez czystą afirmację penisa i retardacyjne oczekiwanie na wytrysk. Oba te elementy omawiana scena amplifikuje – samotne ciało zaplata się z samym sobą w autoerotycznym, narcystycznym i homoerotycznym ruchu wymagającym – przyznać trzeba – sporego wygimnastykowania oraz pewnej hojności natury. Powrót do seksualności infantylnego uruchamia jeszcze jeden ważny aspekt, mianowicie odrywa seksualność od jej funkcji rozrodczej, koncentrując się

tym samym na czystej rozkoszy wyzbytej perspektywy odpowiedzialności za potomstwo. Wytrysk pornograficzny nigdy nie zapładnia, nie jest – jak powiada Freud – altruistyczny, jest synonimem rozkoszy dokonywanej na własnym ciełe, a zarazem służy wymazaniu (a dosłownie – zalaniu) twarzy obiektu, dzięki czemu obiekt traci swój podmiotowy charakter, ponieważ – w dosłownym sensie – traci twarz. W takim ujęciu brak też w pornografii pożądania, jego miejsce musi jednak zostać wypełnione przez symulację pożądania – po to, byśmy ją mogli kulturowo wytrzymać, byśmy ją mogli znieść.

W ten głęboko melancholijny sposób pornografia odsłania swój zasadniczy temat, który jednocześnie skrzętnie ukrywa, oraz powody, dla których właśnie taki temat obrała za swój. Jest to także powód dla którego pornografia przedmiotowo traktuje kobiety.

Apelując do seksualności obywatelki się bez obiektu, używa kobiet jedynie do ukrycia tego faktu – rolą kobiet w pornografii jest skrywanie zasadniczego tematu pornograficznego przedstawienia. Kobiety służą maskaradzie, podobnie jak anegdota pornofabuł. To nie szczególnie długie peregrynacje bohaterów sprawiają, że filmy porno nie przekraczają wytrzymałości widza, lecz właśnie odkrywające ukrywanie seksualności infantylnej pod powierzchnią (lub – jeśli ktoś woli – symulacją) seksualności dorosłej. W tym sensie pornografia nie podbudowuje, nie umacnia męskości dojrzałej, lecz raczej apeluje do wspomnienia poprzedzającego ukształtowanie się męskości w ogóle, jest wspomnieniem rozkoszy nie-męskiej i – by tak powiedzieć – niezdobyczej, lecz – poprzez zatopienie się w melancholii – seksualności jakby pregenderowej, pozbawionej obiektu, niewinnie autoerotycznej i narcystycznej. Chodzi o czas, gdy seksualność nie była jeszcze ani homoseksualna, ani heteroseksualna – była seksualnością pozbawioną uwarunkowań nadchodzących wraz z upodmiotowieniem i socjalizacją, seksualnością samozwrotną przeżywającą czystą rozkosz rozkoszy, przyjemność przyjemności. Gilberto i Gilberta mieszkali wówczas w jednym biseksualnym ciełe – z narcystycznym libido. W tym sensie pornografia jest tekstem przyjemności w stanie czystym, ponieważ przyjemność jest jej skrywanym, a zarazem jedynym tekstem.



Cała reszta, cała retoryka pornografii oparta na prostych figurach powtórzenia, wyliczenia, nagromadzenia, hiperboli, retardacji scalanych w metonimiczne szeregi, cała jej konwencjonalność ukrywa jej zasadniczy temat: pograżenie się w infantylnej, przedspołecznej, ahistorycznej seksualności. Scena porno, od momentu gdy potraktujemy ją jako tekst przyjemności, jest zawsze przeciwna logice *ego – cogito*, stoi natomiast po stronie logiki *signifiant* rozumianej tu jako logika sprzeczności między tym, co się przedstawia, a tym, co przesiąka jako ukryte, przy zachowaniu absolutnej przyległości przedstawionego odkrytego i (nie)przedstawionego ukrytego. W tym rozumieniu pornograficzna tekstura, która w niczym nie przypomina już klasycznej komunikacji (pamiętamy anihilację modalności), jest pracą *signifiant* w modelowej postaci. Można by powiedzieć, że jedyne, co się w jej polu dokonuje, to uruchamianie i wyjawianie trzeciego sensu (*obtus*) – sensu pojawiającego się w rozwarciu; w rozwarciu także w dosłownym sensie, ponieważ rozwarcie to przecież jeden z zasadniczych pornograficznych erotemów. Nie oznacza to, że pornografia nie operuje sensem dosłownym i sensem symbolicznym. Obu ich oczywiście używa, czyni to jednak po to, by ukryć, albo raczej dokładnie przykryć, sens *obtus*. Wszelkie analizy, które pozostają na poziomie dwóch pierwszych sensów siłą rzeczy pozostają na poziomie rozważań kulturoznawczych bądź socjologicznych zawsze w jakiś sposób zideologizowanych, na ogół zresztą bardzo istotnych, które jednak pozostawiają w niemal nietkniętym stanie ten niesamowity fenomen – miliony ludzi oglądają z przyjemnością tak kolosalnie bzdurne – bzdurne z punktu widzenia logiki *ego-cogito* – filmy. I zamierzają – niezrażeni – powtarzać tę czynność. Mój bohater oczywiście wśród nich. To właśnie ów trzeci sens sprawia, że mój bohater nie nudzi się, oglądając pornografię, ale zarazem też może na nią patrzeć bez lęku i z nadzieją (spełnioną zazwyczaj) na czystą przyjemność. Trudno wyobrazić sobie obszar, na którym śmierć autora z jednej strony i śmierć człowieka z drugiej znajdowałyby równie drastyczny i bezdyskusyjny wymiar, co w pornografii. I to także jest powód, dla którego ją lubimy – my, to znaczy przynajmniej mój bohater i ja.

## Melancholia Stefana Szymbutki

Powiadają, że Stefan Szymbutko (z którym byłem na „ty” i mam poczucie, że jestem nadal) bardzo sobie cenił pisarstwo Karola Irzykowskiego, który w tekście (ale co to za tekst? – nowela, bo ujęty w zbiorze jego nowel i opowiadań, mikroesej – bo to w końcu raczej dyskurs, recenzja – bo dotyczy *Horli* Maupassanta, ale i sam tekst nazywa się *Czym jest Horla?*) pisze o niewyraźnym i o lęku, który niewyraźne w nas wywołuje. Najgłębszy sprzeciw Irzykowskiego budzi zaś perspektywa nazwania stosunku wobec owego niewyraźnego mianem jakiejś jednostki chorobowej:

są ludzie – powiada Irzykowski – mający tę szczególną podłość, że nie ufają swemu wrażeniu i muszą je sobie naprzód odpowiednio spreparować, małoduszne umysły, niezdolne do pierwotności [...], bo jest to ich cechą na wszystko, co jest właściwie zagadką metafizyczną, znaleźć jakieś słówko wyrwane z patologii, a wiadomo, że nazwa bywa zwykle grobem kwestii<sup>1</sup>.

W tekście niniejszym chciałbym postąpić odwrotnie, to znaczy rozpocząć od jednostki chorobowej i ukazać dalej, że nie jest ona grobem kwestii, lecz raczej kwestii narodzinami. Zarzekam się, ale wolałbym uniknąć miana szczególnego, względnie małodusznego, podlega.

---

<sup>1</sup> K. IRZYKOWSKI: *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*. W: IDEM: *Pisma. Nowele*. Red A. LAM. Kraków 1979, s. 83.

Chciałbym skoncentrować się na dwóch sprawach w moim przekonaniu konstytutywnych dla badawczego i eseistycznego dorobku Stefana Szymutki, albo raczej chciałbym wokół tych dwóch spraw krążyć. Chodzi, po pierwsze, o sprawę depresji, względnie melancholii; po drugie, o sprawę Ziemi, i to Ziemi pisanej (czasem) wielką literą, która znajduje się w sporze ze Światem. Obie te sprawy – moim zdaniem – w jakiś sposób w tekstach Stefana łączą się – na razie jednak nie wiemy, jak.

Występują tu dodatkowo trudności terminologiczne, ponieważ tak wyznaczona problematyka wymusza balansowanie na cienkiej linii rozpiętej pomiędzy językiem psychoanalizy a językiem Heideggera. Balansowanie takie nie jest konieczne, ale może okazać się przydatne do tego, by, na ile się da, zachować pewną korelację między językiem Stefana, przesyconym wszak heideggeryzmami, a językiem Kristevej i Lacana (stosowanym z trudnymi do zrozumienia zastrzeżeniami Kristevej). Można zaryzykować porównanie, że o ile Stefan (potraktowany jako pacjent) wypowiada się językiem niepozbawionym wpływu terminologii Heideggera, o tyle językiem terapii będzie polacanowska psychoanaliza. Terapia nie powinna, co rozumiacie, przechodzić obojętnie nad językowymi uwikłaniami pacjenta, przeciwnie – powinna wziąć je pod rozwagę, co nieuchronnie wymaga żmudnego nieraz – jak się okaże – trudu translacji.

Zacznijmy od depresji, względnie melancholii. Rzecz w tym, że Stefan terminów tych nie używa systemowo, systematycznie, programowo i chyba łatwo dociec, dlaczego. Otóż, nie używa ich najprawdopodobniej z powodu swojej zasadniczej niechęci do psychoanalizy. Książki Stefana nie rozpieszczają swych czytelników indeksami nazwisk, ale w żadnej z czterech z nich, dokładnie przejrzanych, nie znajdziemy jakiegokolwiek odwołania do Freuda, Lacana czy Kristevej<sup>2</sup>. Słowa „psychoanaliza” Stefan w swoich tekstach, o ile się nie mylę, nigdy nie użył. Jeśli chodzi o Junga, znajdziemy jeden przypis, w zakończeniu *Zrozumieć Parnickiego*, ale i tam Jung przywołany został jako

---

<sup>2</sup> Z jednym wyjątkiem potwierdzającym regułę. Stefan w *Nagrobku ciotki Cili* raz pisze, że powinien (*sic!*) pożyczyć języka od Freuda. Powinien, ale czy pożyczyć?

negatywny bohater rozważań. Gdy w swej interpretacji *Zbrodni z premedytacją* Gombrowicza Stefan odwoływać się będzie do mitu Edypa, konsekwentnie będzie cytował Girarda, na temat Freuda zaś nawet się nie zająknie, wiedząc przecież, że Gombrowicz Freuda czytał, sam Stefan również był jego czytelnikiem. W swoim zasadniczym tekście poświęconym właśnie depresji i melancholii, tekście nazwanym *Pożegnanie*, w którym dokonuje autoanalizy swej własnej depresji, autoanalizy podjętej przez melancholika, będzie niezmiennie używał słowa kryzys zamiast słów melancholia bądź depresja. W tekście tym znajduje się między innymi opis i analiza snu, którą Stefan przeprowadza bez ani jednego odniesienia do *Objaśniania marzeń sennych*.

Nie zrozumcie mnie źle: w żadnym razie nie sugeruję, że Stefan popełnił plagiat. On *Czarnego słońca* Kristevej po prostu nie czytał.

Dziś zresztą, po latach, zdumiewa konsekwentna redukcja przywoływanych przez Stefana lektur, zawężenie do nazwisk rzeczywiście niewielu: do Heideggera (oczywista, mianowanego na filozofa śląskiego, który napisał, co napisał tylko dzięki temu, że ciotka Cila zajęta była akurat czymś innym), Nietzschego (od pewnego momentu czytanego poprzez Heideggera), Husserla (ale tak, jakby nie było *Głosu i fenomenu* Derridy), Foucaulta (tylko jako historiozofa, nigdy jako teoretyka i badacza nieświadomego, nigdy na przykład jako autora *Marx, Nietzsche, Freud*), Frye'a i White'a (jako dwujajowych bliźniaków w raczej nieistotny sposób podgryzających nogawki Parnickiego, lecz bez wglądu w Jungowskie odczytanie Frye'a), Deleuze'a (jako autora *Różnicy i powtórzenia*, ale nigdy jako autora *Anty-Edypa* lub *Logiki sensu*), Baudrillarda, Lyotarda, Descombes'a (jako teoretyków ponowoczesności, ale tylko w tych kontekstach, które tego bezwzględnie wymagały), wreszcie Derridy (czytanego chyba tylko ze względu na instytucjonalnie i – przede wszystkim – profesjonalnie niebezpieczną bliskość Kłosińskiego; Derridy czytanego na ogół poprzez historyków dekonstrukcji, szczególnie przez Cullera i Markowskiego, nigdy – o dziwo – przez Kłosińskiego) i Barthes'a (raczej jako autora *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* niż *Przyjemności tekstu* – czyli nigdy jako teoretyka i praktyka *signifiance*). Na sam koniec przychodzi

jeszcze Benjamin, w miarę, jak jego dzieła ukazywały się po polsku. Ciekawe, że wielki erudyta-rozmówca redukował erudycję jako pisarz, obawiał się cudzych słów, nie ufał im, pieczołowicie ochraniał własną sygnaturę, poszukiwał – jak wnioskuje na podstawie niekończących się utyskiwań na jego brak – *logosu*, który przecież, gdyby istniał, gardziłby intertekstem.

Powtarzam więc: nie posądzam Stefana o plagiat *Czarnego słońca*, ale posłuchajcie kilku uderzających zestawień, w które, dla pewnego uatrakcyjnienia tego porównania, w miejscach, gdzie Kristeva używa słów depresja lub melancholia, wstawiłem – za Stefanem – słowo kryzys, zaś w miejscach, gdzie Stefan stosuje słowo kryzys, wstawiłem – za Kristevą – słowo depresja lub melancholia, gdzieniegdzie zmieniłem też rodzaj gramatyczny. Wybaczcie, ale nie mogłem się powstrzymać.

A zatem Kristeva (nieco przerobiona) pisze w *Czarnym słońcu* tak:

Dla tych, których [kryzys] pustoszy, pisanie o [nim] ma sens jedynie gdy wypływa z samego [kryzysu]. Postaram się opowiedzieć o otchłani smutku, o niewysławialnym bólu, który [mnie] niekiedy ogarnia, często na długo, prowadząc do utraty smaku mowy, jakiegokolwiek działania, a nawet smaku życia. Rozpacz ta nie jest niesmakiem, który zakładałby, że jestem [zdolny] do pragnienia i tworzenia, bez wątpienia negatywnego, ale jednak możliwego. Jeśli w [kryzysie] moja egzystencja znajduje się na skraju załamania, to ów non-sens nie jest tragiczny: jest raczej oczywisty, olśniewający, nieuchronny. [...] Nieskończona jest lista nieszczęść, które [mnie] każdego dnia przytłaczają [...] Wszystko to daje mi nagle inne życie. Życie, którego nie da się przeżyć [...]. W gruncie rzeczy, pozbawione życia istnienie, które, jakkolwiek niekiedy poruszone wysiłkiem, jaki czynię, aby je przedłużyć, w każdej chwili gotowe jest zapaść się w śmierć. [...] Przeżywam żywą śmierć, moje ciało jest rozdarte, krwawiące, strupieszale, mój rytm spowolniony lub zawieszony, wymazany albo nabrzmiały, czas zostaje wchłonięty przez udramę. [Pozbawiony] sensu, jaki jest udziałem innych, obcy [...]. Na granicy życia i śmierci miewam niekiedy wyniosłe poczucie przyświadczenia non-sensowi Bycia, ujawniania absurdalności związków i bytów. [...] Człowiek w [kryzysie] to radykalny, smutny ateista.

[...] Dla bytu mówiącego życie jest życiem gdy ma sens: życie stanowi wręcz apogeum sensu. Tracąc sens życia, traci [się] życie: gdy sens się rozpada, życie jest w niebezpieczeństwie<sup>3</sup>.

A teraz Stefan Szymbutko (także nieco przerobiony). Warto zwrócić uwagę na bezokoliczniki, które pomagają Stefanowi ukryć fakt, że to właśnie mężczyzna pisze o sobie (i o nikim innym, nie pisze przecież w ogóle, o wszystkich, pisze o Stefanie Szymbutce, jedynym, raz zaistniałym, niepowtarzalnym, Stefanie z Mysłówic<sup>4</sup>):

Pisać o tym, o czym się nie da pisać. Opisać [melancholię]. Jeśli myśl [...] draży bezmyślność, a literatura cierpi na nie-literaturę, jak (tym bardziej) mówić w załamaniu, przejściu, po drugiej stronie, w [depresji]? Zafałszowanie zaraz na początku, niechęć do snucia opowieści ciała, które nie może ująć samego siebie. [...] Zresztą [...] w jakim celu pisać, kiedy nie chce się pisać, składać słów, kombinować znaczeń, być „męczącym się nad zdaniami” [...] i symulować mowę potoczystą, kiedy nawet jękanie przychodzi z trudem? Wreszcie: w jakim celu pisać, kiedy nie ma się nic do powiedzenia, gdy odczuwa się jedynie niemijające zmęczenie, znużenie, znużenie, ociężała obcość (poczucie, że właściwie jesteś żyty, niż żyjesz), odrętwiałe zubożenie, otępienie, zgorzkniałość. [...] Nic w [depresji] nie wywołuje większego zniecierpliwienia, niż słowo – zniecierpliwienia zmęczonego sobą i światem ja; ja ocierającego się o pustkę. [...] Byt zawstydzony niebyt, który nie może siebie lekceważyć, ponieważ jest kresem<sup>5</sup>.

Uważam, że waga podobieństwa, mimo że – przyznajmy to – wersja Stefana nie oddaje „całej artystycznej złożoności

---

<sup>3</sup> J. KRISTEVA: *Czarne Słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Kraków 2007. Cytuję wyimki ze stron 5–8.

<sup>4</sup> Parafrazuję tu najchętniej przez Stefana wykorzystywany cytat z powieści Teodora Parnickiego *Słowo i ciało*. Inną sprawą jest kompletna głuchota Stefana na zagadnienia płci kulturowej, a zatem również fakt, że także i on jest (był), chcąc nie chcąc, uwikłany w genderowe gry. Sądzę, że jest to temat doniosły, do opisanie.

<sup>5</sup> S. SZYMBUTKO: *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice 2001. Cytaty pochodzą z eseju zatytułowanego *Pożegnanie*.

oryginału”<sup>6</sup> – jest porażająca i w jakiś sposób – to na razie tylko intuicja – zasadnicza. Być może – o czym już wspominałem – zastosowanie psychoanalitycznego ujęcia w stosunku do tekstów, które go programowo unikały zdawać się może nadużyciem, ale jednocześnie trudno tej pokusie się oprzeć. Szczególnie, że nie o samą psychoanalityczną praktykę diagnostyczną mi tutaj chodzi, chociaż właściwie można by pewnie powiedzieć – oczywiście za Kristevą – że Stefan cierpiał na połączenie inhibicji (zahamowanie czynności) z asymbolią (polegającą na utkwieniu w Rzeczywistym z jednoczesną niedostępnością Symbolicznego)<sup>7</sup>. Nie taką domorosłą diagnozę mam jednak na uwadze (już słyszę utyskującego Irzykowskiego!), choć jednocześnie, jeśli właśnie taka jest symptomatologia depresji i melancholii, to w tym miejscu muszę zacząć, ponieważ czytam Stefana, czytam Kristevą i – o zgrozo! – wszystko mi się zgadza. Wszystko, czyli – zaledwie – zachowane słowa. No właśnie: słowa bardzo dobrze napisane, aż za dobrze, jak na kogoś, kto nie tylko opisuje, ale i przeżywa. Nie może – powiada – pisać z głębi swej melancholii / swego kryzysu, skóra na nim cierpnie, odczuwa przerażenie aż do soli wyczuwalnej w ustach<sup>8</sup>, ale jednak ma dla nas na podorędziu piękną frazę.

Dość! Nie będę przypisywał Stefanowi kokieterii. Zwłaszcza, że sam przecież zastrzega: „Gdy ktoś żali się na swą bezsilność, doprawdy tylko uwodzi impotencją (na impotencję), albowiem i tak można”<sup>9</sup>. Ostatecznie, sama Kristeva przyznaje, cytując Nervalą, że o melancholii można wypowiadać się przy użyciu zachwycających metafor<sup>10</sup>.

Słowa więc, jeśli coś zachowują, to zachowują „opór rzeczywistości wobec znaczenia”, czyli napór rzeczowości rzeczy: „Jedną z okoliczności kryzysu – pisze Stefan – jest zetknięcie z rzeczowością świata: najpierw – najważniejsze! – uświadomienie sobie w pełni własnej rzeczowości. [...] zdeintegrowany podmiot zapada się w siebie, we własne ciało, doświadcza

---

<sup>6</sup> Używam tu frazy z tytułowego eseju tomu *Nagrobek ciotki Cili...*, s. 22.

<sup>7</sup> J. KRISTEVA: *Czarne Słońce...*, s. 11.

<sup>8</sup> Znów parafraza z cytowanego już *Pożegnania...*, s. 70.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>10</sup> J. KRISTEVA: *Czarne Słońce...*, s. 16.

swego ciała jako rzeczy”<sup>11</sup>. Co więcej, zaznacza, że wydobyć się z porządku Rzeczywistego nie jest możliwe: „ciało – pisze dalej Stefan – milczy, nie odpowiada. Uwyraźnione zdanie sobie sprawy z niemoty rzeczy”<sup>12</sup>. Kristeva spieszy z wyjaśnieniem: „Dla człowieka w depresji, Rzecz, podobnie jak »ja« to upadek, który pociąga za sobą niewidoczne i nienazywalne. *Cadere*. Wszystko to śmierć i trupy”<sup>13</sup>.

Pogrążony w melancholii Stefan tęskni za logosem, utyskuje na jego brak, ponieważ ma kłopoty z przedostaniem się na poziom symboliczny – odtąd rzeczywistość (parafrazuję tu jeden z tytułów prac Stefana) staje się zwątpieniem, ponieważ Stefan usiłuje ją opisać z punktu widzenia niewyraźnego Rzeczywistego i – jednocześnie – pod dyktando wzgardy wobec Symbolicznego. Odtąd też teksty Stefana zaczynają zdradzać traumatyczne połączenie niechęci wobec Symbolicznego z równoległą za nim tęsknotą, lecz – co ważne – pragnieniem jakiegoś wyimaginowanego rewersu tego, co symboliczne: „dlaczego panie Heidegger i panie Leibniz – zapyta Stefan – jest raczej nic niż coś?”<sup>14</sup>. Bardziej uzasadnionym pytaniem byłoby: dlaczego panie Freud i panie Lacan Rzeczywiste wymyka się Symbolicznemu?

Ciekawe, że nie mogąc (w gruncie rzeczy: nie chcąc) znaleźć pociechy u psychoanalityków – ponieważ pociechy u nich programowo nie szuka – mógłby ją znaleźć u Nietzschego, ale bliżej mu do lęku Heideggera (a przecież w gruncie rzeczy – paradoksalnie – opowieści Heideggera<sup>15</sup> i Kristewej są zbieżne, a przynajmniej mają ten sam punkt wyjścia, o czym Kristeva mówi wprost<sup>16</sup>), niż do Nietzscheańskich afirmacji świata. A przecież – aby wybrać tylko jeden fragment – to jest właśnie zasadnicza treść dialogu Zaratusztry-melancholika ze zwierzętami, które

---

<sup>11</sup> S. SZYMUTKO: *Nagrobek ciotki Cili...*, s. 74.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>13</sup> J. KRISTEVA: *Czarne Słońce...*, s. 19.

<sup>14</sup> S. SZYMUTKO: *Nagrobek ciotki Cili...*, s. 27.

<sup>15</sup> M. HEIDEGGER: *Czym jest metafizyka?* W: IDEM: *Znaki drogi*. Przeł. S. BLANDZI i in. Pytanie o metafizykę przychodzi wraz z uświadomieniem sobie i przemyśleniem nicości podszywającej byt. Nicość objawia się poprzez lęk, a zatem źródłem metafizyki jest lęk (przed nicością).

<sup>16</sup> J. KRISTEVA: *Czarne Słońce...*, s. 6.



afirmują bycie, znajdując pociechę właśnie w Symbolicznym: dzięki pięknemu pozorowi słów i dźwięków (to nietzscheańskie pseudonimy dla *signifiant* i *signifié*) dostępna nam jest rozkosz symbolizacji. „Czyż rzeczy wszelkie nie obdarzono nazwami i dźwiękami, aby się człowiek przy rzeczach orzeźwiał?”<sup>17</sup> – pyta Zaratustra we fragmencie zatytułowanym *Powracający do zdrowia*. Stefanowi bliżej jednak do tego Zaratustry, który pogrążony jest jeszcze w melancholii (przekład Berenta nazywa ją „wielką tęsknicą”), do Zaratustry, któremu potwór wpelzł do gardła i dusił. „Lecz – powiada – odgryzłem mu głowę i wypłułem ją precz”<sup>18</sup>. Kristeva pisze, że jest to obraz typowy dla marzeń sennych melancholików i odnosi się do kanibalizmu melancholijnego. Z tym jednak, że melancholik raczej połyka potwora (innego), aby go strawić, niż się z nim rozstać, podczas gdy powracającemu do zdrowia Zaratustrze udaje się potwora zabić i pozbyć, „wypłuć precz”.

Stefanowi bliżej więc i do Heideggera, który w lęku przed nicością upatruje źródeł metafizyki. Podobnie Stefan: odkrycie rzeczowości świata i rzeczowości ciała jest równoznaczne z odkryciem podszywającej wszystko nicości. W ten sposób Stefan odcina sobie drogę, by w „swoim” języku (albo w języku, który akceptuje) odnaleźć wyjście z własnej melancholii zwanej przezeń kryzysem.

Wtedy zwraca się w stronę arcydzieł, lecz i one nie są dość silne, by na dobre przywrócić Stefana Symbolicznemu. Żaden ze światów, którymi próbują uwodzić (świat Combray, Dublin, Soplicowa<sup>19</sup>) nie może stać się jego światem, bowiem światy owe nie tylko pozostają w sporze z Ziemią (a pamiętamy przecież, że w tym sporze, wedle Heideggera, rodzi się dzieło sztuki<sup>20</sup>), ale

---

<sup>17</sup> F. NIETZSCHE: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Warszawa 1990, s. 271.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> S. SZYMUTKO: *Nagrobek ciotki Cili...*, s. 21–22.

<sup>20</sup> Por. M. HEIDEGGER: *Źródło dzieła sztuki*. W: IDEM: *Drogi lasu*. Przeł. J. GIERASIMIUK i in. Warszawa 1997. „Przeciwieństwo świata i ziemi jest sporem. [...] Kiedy dzieło [sztuki – dop. F.M.] wystawia świat i ustawia ziemię, jest ono wywoływaniem tego sporu” (s. 33). Także: M. HEIDEGGER: *Przyczynki do filozofii (Z wydarzenia)*. Przeł. B. BARAN i J. MIZERA. Wstęp

przede wszystkim, nie przynosząc ulgi w przeżywanym cierpieniu, kierują Stefana właśnie w stronę Ziemi i nie pozwalają opuścić traumatycznego Rzeczywistego. W tym sporze, gdy Stefan staje po stronie Ziemi a przeciwko Światu, rodzi się pisarz śląski znany z *Nagrobka ciotki Cili*. Natomiast w przymusie trwania w pobliżu niewyraźnego Rzeczywistego rodzi się badacz Parnickiego, znany przede wszystkim ze *Zrozumieć Parnickiego*.

Dlaczego? Rzeczywiste, które przechowuje się w symbolicznym dzieła, jeśli nie zostanie przeniesione w symboliczne przez czytelnika (a nie może, ten bowiem cierpi na asymboleję), pozostanie rzeczywistym Combray, Dublina czy Soplicowa, nigdy nie zamieni się w Rzeczywiste Mysłowice, a Stefan właśnie za tym zdaje się tęsknić, gdy wyznaje:

Jak można było zachwycić się litewskim chłodnikiem, kiedy proszony obiad kojarzył się z tartymi kluskami [...]. Daremnie starano się przekonać, że funkcji tzw. realiów nie można ograniczyć do ich denotacyjnego znaczenia. Jak znaleźć głębszy sens we włożeniu się jakiegoś faceta po Dublinie z podrobami w kieszeni, kiedy podroby wywołują wspomnienie jeszcze cieplej wątrobianki, którą dostawało się od ujka Antka w dzień świniobicia?<sup>21</sup>.

W Mysłowicach nie było też ani jednego znanego Stefanowi „pederasty-masochisty”<sup>22</sup>. W tak przeprowadzonym zestawieniu, zbudowanym na gruncie Rzeczywistego, w sytuacji, kiedy Symboliczne Soplicowa, Dublina, czy Combray pozostaje poza tym, co daje się przyswoić, siłą rzeczy zwyciężają Mysłowice, które – wszak nikt im nie poświęcił arcydzieła – pozostają bliżej porządku Rzeczywistego i stają się problemem jako trauma związana z Ziemią. „Żał mi jedynie – pisze Stefan – że historyczności Mysłowic nie dane było stać się historycznością uniwersalną”<sup>23</sup>. Wybór dokonany na rzecz Ziemi wzmacnia pretensje do Świata,

---

J. MIZERA. Kraków 1996, s. 260. W *Źródle* Heidegger pisze „ziemia” i „świat” małą literą, w *Przyczynkach* – wielką.

<sup>21</sup> S. SZYMUTKO: *Nagrobek ciotki Cili...*, s. 21–22.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>23</sup> Ibidem.

zwłaszcza że Ziemia – u Stefana – cierpi pod naporem Świata, Świat ją w jakiś sposób przykrywa: tam, gdzie powinna być Ziemia, tam, gdzie była ziemia dzieciństwa, zieje dziś luka, wyrwa, przepaść. W miejscu po wybranej Ziemi nicość istoczy najbardziej (jeśli istoczenie jest stopniowalne).

Co innego Teodor Parnicki. Warto podkreślić zasadniczy paradoks, że „realia ograniczone do ich denotacyjnego znaczenia” w ogóle Stefanowi nie przeszkadzają, gdy czyta Parnickiego – ostatniego (właściwie nigdy nie zrozumiałem, dlaczego właśnie ostatniego) pisarza bytu; czytać raczej by należało: ostatniego pisarza Rzeczywistego. Cała koncepcja pisarstwa Parnickiego, którą pozostawił nam Stefan, wspiera się właśnie na tym podstawowym założeniu, że Parnicki był jakoby cały po stronie niewyraźnego Rzeczywistego, Symboliczne natomiast, które znamy pod postacią jego powieści, to zaledwie nędzny odbłask owego Rzeczywistego, którego nie sposób wyrazić w pełni, lecz które daje się streszczać, ale dopiero wtedy, gdy się je samemu lub samej przeżyje w zaciśnięciu stukrotnej lektury. Dlatego Stefanowi nie przeszkadza na przykład Rzeczywiste Hozroesa, lub raczej to, co Stefan za takie uznaje, ponieważ Parnicki jego zdaniem nie stara się, aby stało się ono w jakikolwiek sposób powszechnie istotne na płaszczyźnie symbolicznej. Jednokrotność zaistniałego w historii bytu jest w jakiś sposób zamknięta na symbolizację, historyczne jest zawsze zamknięte i nie da się go przywrócić. „W powieści historycznej tego pisarza przedmiot opowieści jest poza opowieścią”<sup>24</sup>. Czyli – jak rozumiemy – poza Symbolicznym. Nie dziwi zatem, dlaczego fragment ze *Słowa i Ciała* o jedyności i niepowtarzalności Markii stał się cytatem ulubionym, a uwięziony Hozroes, piszący listy miłosne do kobiety rzekomo ukrywającej się, a naprawdę nieżywej – ulubioną postacią. Wybór ten ujawnia cały ruch żałoby, stawia Stefana po stronie skrytego: „Parnicki na ogół pozostaje w tym samym, zwielokrotnia to samo, zwielokrotnia skryte”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> S. SZYMUTKO: *Parnicki. Między historią a literaturą*. W: IDEM: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 168.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 166.

Nie ma wyjścia z błędnego koła melancholii, nie ma ucieczki przed napierającym Rzeczywistym.

„I co będzie dalej?” – pyta Stefan, i odpowiada sobie: „Nic: dokulać się do końca, [...] czekając na wieczne wakacje śmierci”<sup>26</sup>. Twierdziłbym, że związek, jaki łączył Stefana z postacią Hozroesa – uwięzionego królewicza, który nikomu w swym otoczeniu nie mógł zaufać, uwikłanego w przerastające go lub wymaginowane konflikty, piszącego listy do trupa jest czymś bardzo zasadniczym, to bardzo głębokie utożsamienie. Stefan, zamknięty w Rzeczywistym, pragnący Symbolicznego, nękający zwłoki tekstami...

To, co Stefan nazywał tekstem historii (który – przypomnę – był tym, co czytelnik powinien próbować zrekonstruować na podstawie dostępnego mu tekstu utworu<sup>27</sup>) należałoby zatem traktować jako nieusymbolizowaną i bezgraniczną przestrzeń Rzeczywistego, którą można jedynie streszczać, ponieważ Rzeczywiste bohaterów Parnickiego, zaledwie zasugerowane, napomknięte w synekdosze, jaką jest tekst utworu – a synekdocha, jako figura retoryczna, należy do domeny Symbolicznego – czytelnik powinien niejako sam przeżyć, czytaj: przecierpieć, nim później ośmieli się o tej przestrzeni mówić. Tam bowiem, w niewyraźnym Rzeczywistym, ukrywa się ukochana i zarazem nieżywa Markia – leży w grobie, jako Rzecz. Pamiętamy z *Kristevej*: „wszystko to śmierć i trupy”. Dlatego także *Zrozumieć Parnickiego* zaczyna Stefan od antyreklamy: „Niniejsza książka – nie miej złudzeń, który nieroztropnie zabrałeś się do jej lektury – jest nudna”. Wynika to „z wyboru metody: z nastawienia na drobiazgową, morderczą [...] analizę powieści [...]”<sup>28</sup>. Morderczą – pisane to jest, oczywiście, bez cudzysłowu – ponieważ czytelnik Stefana nastawiony na symboliczne, symbolicznego w tej książce po prostu nie znajdzie. Stefan zamorduje czytelnika do znudzenia streszczanym Rzeczywistym. Parafrazując Dantego, wciągnie go w piekło Rzeczywistego, odcinając go

---

<sup>26</sup> S. SZYMUTKO: *Nagrobek ciotki Cili...*, s. 87.

<sup>27</sup> Por. S. SZYMUTKO: *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992 (rozdział drugi zatytułowany *Warunek porozumienia – tekst historii*, s. 21–50).

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 7.

tym samym od Symbolicznego, zarażając swego czytelnika (a, co gorsza, czasem i swego ucznia) wirusem melancholii. W efekcie tego wszystkiego, i jest to być może jeszcze ważniejsze, pozbawi go przyjemności: „Bardzo trudno osiągnąć – pisze bowiem Stefan – przyjemność estetyczną”<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> S. SZYMUTKO: *Rzeczywistość jako zwątpienie...*, s. 166.

## Doświadczyć doświadczenie – o *Poetyce doświadczenia* Ryszarda Nycza\*

Każda kolejna książka autora *Sylw współczesnych* stanowi nie tylko nową lekturę obowiązkową w dyscyplinie, w której – jak się wydaje – liczba takich właśnie obowiązkowych lektur, paradoksalnie, maleje wraz z ich intensywną produkcją, noszącą wyraźne znamiona inflacji. Każda kolejna książka autora jest też czymś znacznie więcej, mianowicie słyszalnym głosem swoistej i dobrze osadzonej instytucji o nazwie Ryszard Nycz, sygnatury regulatywnej w stosunku do stanu dyscypliny i świadomości i projektowanych granic jej języka, a także jej powszechnie akceptowalnej ortodoksji. Łatwo się zorientować, że tak właśnie jest, jeśli – dla przykładu – zerknąć do indeksu nazwisk w księdze dokumentującej katowicki zjazd polonistów, który odbył się przed trzema niespełna laty. Obrady zgromadziły *crème de la crème* krajowej polonistyki (z niewielkim dodatkiem uczonych zagranicznych), do tego w liczbie wielokrotnie przekraczającej obsadę jakiegokolwiek innej konferencji szczegółowej. Indeks ów pokazuje, że prace Nycza referenci cytowali niemal dwukrotnie częściej aniżeli prace dwóch innych badaczy zajmujących *ex aequo* miejsce drugie na liście cytowań (Ryszard Nycz – 36 cytowań, Henryk Markiewicz oraz Michał Paweł Markowski – łącznie 38 cytowań). Istotny jest tu także kontekst: głównym i tytułowym problemem zjazdu była przyszłość dyscypliny i właśnie w takich okolicznościach

---

\* R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012. Wszystkie cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

najczęściej przywoływanym punktem odniesienia okazały się wypowiedzi tego badacza.

W szerszym zakresie chodzi tu, jak można sądzić, o problem dystansu, rozumianego jako miejsce mówienia/pisania i o wynikającą zeń dykcję swoistego bezpieczeństwa teoretycznego. Michał Paweł Markowski zaproponował swego czasu w kontrowersyjnym tekście *Nyczowanie teorii* manichejską *par excellence* wizję sporu teoretycznego, rzekomo toczącego się w krajowej polonistyce. Sprowadzałyby się ona, krótko mówiąc, do ostrego podziału na bezpieczną (prawomyślną, ortodoksyjną, zdystansowaną wobec swego przedmiotu) lekcję Nycza oraz bezustannie przekraczającą granicę ortodoksji lekcję Markowskiego. Skazywałyby tym samym na dychotomię: Nycz (ortodoks) kontra Markowski (herezjarcha). Jeśli można – na co Markowski dał wszak przyzwolenie – jeszcze raz zagrać nazwiskiem, to mielibyśmy po jednej stronie nyczowanie teorii, po drugiej zaś – jej markowanie. W ramach tak pojętej teorii „dobra i zła” albo nyczujemy, albo markujemy i nie da się wydostać z zakłętego w ten sposób świata binarnej (czyli metafizycznej) opozycji: albo – albo. Trudno oprzeć się wrażeniu, że markowanie zapożycza się u nyczowania: zarzucając mu nieprzekraczalną metafizyczność, samo jej ulega, stając się jednocześnie – etymologicznie – markowaniem, tj. udawaniem teorii lub przynajmniej (w najlepszym razie) oklejaniem jej znaczkami pocztowymi. Jednakże – powtórzmy to samo inaczej – źródłowa metafizyczność tego antymetafizycznego (choćby tylko w warstwie deklaratywnej) myślenia sprawia, że nigdy nie będzie ono pocztówką z Oxfordu, bez reszty pozostając w ramach dawnej monoteorii.

Zamiast owej manichejskiej wizji Markowskiego zaproponować należałoby, jak się wydaje, raczej takie usytuowanie nowej książki Ryszarda Nycza na tle całości jego dzieła, które uwzględniałoby nieciągłości i uskoki widoczne w ramach tego imponującego dorobku. Etap pierwszy: od *silva rerum* i – w konsekwencji – tekstu gatunkowo zamąconego z *Sylw współczesnych* do *Tekstowego świata*, tytułowej formuły parafrazującej derridiańskie „*Il n’y a pas de hors-texte*”. Dalej: językowo uwiłkany światobraz modernizmu wraz z tropicznością mani-

festacji podmiotu zawarty w *Języku modernizmu*; zerwanie z pantekstualnością poprzez epifaniczne przepisywanie i doświadczanie rzeczywistości w *Literaturze jako tropie rzeczywistości*. I wreszcie ostatnia książka, gdzie zachowana zostaje – znana już z dwóch poprzednich – tendencja poetyczna bądź tropologiczno-retoryczna: od języka, poprzez tropologię, do poetyki w jej pierwotnym, greckim sensie (jako wytwarzającego wytwarzania, gdzie to, co się wytwarza jest pierwotnie wytworzone w zewnątrzności języka), połączonym jednak, co bardzo ważne, z nieredukcjonistycznym podejściem do egzystencjalnie rozumianego i osadzonego podmiotu wypowiedzi. W takim ujęciu dostrzec by można jedno przynajmniej zasadnicze zerwanie, dokonane gdzieś w okolicach *Języka modernizmu*. Zerwanie to nosi znamiona rozpoznania, że derridiańska, a szerzej – post-strukturalna, galaktyka ma godne opisanie zewnątrz, swoiste marginesy, których złożoności i specyfiki nie potrafi, w ramach wypracowanego przez siebie języka, uchwycić. Jednak owo zerwanie nie stanowi zanegowania światopoglądu dekonstruktywistycznego, raczej jego rozszerzenie, rozciągnięcie jego granic, aneksję nowych terytoriów: przede wszystkim rzeczywistości i doświadczenia. Właśnie problematykę doświadczenia podejmuje książka ostatnia, *Poetyka doświadczenia*, która jest główną bohaterką niniejszego tekstu.

Najnowsza praca Nycza samym już tytułem zapowiada – po pierwsze – sformułowanie nowej koncepcji teoretycznej; osadzenie jej – po drugie – w pewnej ograniczonej perspektywie historycznej; wreszcie – po trzecie – wypróbowanie tej koncepcji na wybranych przykładach literackich. Taki też jest, z grubsza biorąc, układ tomu. Część pierwsza i druga stanowią zapis dróg dojścia do koncepcji poetyki doświadczenia wraz z jej teoretycznym, definicyjnym sformułowaniem. Część trzecia rozpatruje koncepcję doświadczenia w perspektywie zarówno historycznej, jak i – by tak rzec – esencjalnej, nadrzędne pojęcie nowoczesności bowiem funkcjonuje tu w dwojaki sposób: jako rama diachroniczna i jako szeroko rozumiana przestrzeń wyzwań i uwarunkowań oddziałujących na zanurzone w niej i doświadczające jej jednostki ludzkie. *Poetyka doświadczenia* staje się tym samym poetyką doświadczenia nowoczesnego.



Trzecim, słabiej zaznaczonym kontekstem pojęcia nowoczesności jest w książce Nycza nowoczesna teoria, rozumiana jako teoretyczna monokultura, której rozległy teren opuszczano trzema mniej więcej równoległymi drogami: postmodernistyczną, ponowoczesną i poststrukturalną, i której punkt dojścia stanowi spluralizowana kulturowa teoria literatury. Wreszcie, część czwarta przynosi kilka wglądów raczej niż rozbudowanych interpretacji utworów Bolesława Leśmiana (porównywanego z Wallace'em Stevenssem), Adama Ważyka i Czesława Miłosza, poprzedzonych dość krótkim zasygnalizowaniem problemu doświadczenia zagłady (w sensie określonym przez jego źródłową graniczność i wynikającą stąd niewyraźność, a zarazem przez swoisty traumatyczny przymus pozostawiania w obszarze myślenia niewyraźnego). Do tego ostatniego problemu powrócimy jeszcze na koniec naszych rozważań.

W ramach części pierwszej i drugiej najbardziej istotny wydaje się rozdział *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w którym autor formułuje teoretyczny projekt poetyki doświadczenia. Nad tymi właśnie sprawami trzeba się teraz dokładniej zastanowić. Odchodzenie od nowoczesnej monoteorii odbywa się, zdaniem Nycza, poprzez kwestionowanie jej zasadniczych pewników, określanych przez badacza następująco:

po pierwsze, zamykanie literatury (sztuki) w autonomicznym kręgu czysto literackich odniesień oraz w obrębie wyłącznie wewnątrzdykursywnej (językowo-pojęciowej) organizacji jej znaczenia jest nie tylko zubażające – mylnie definiuje jej specyfikę, status i funkcje. Po drugie, lekturowo-interpretacyjne opisy znaczenia nie są wcale neutralnymi nośnikami czy zewnętrznymi reprezentacjami obiektywnych, zdeponowanych w tekście sensów – ich rola jest bowiem konstytutywna, a nie wtórno-reproduktywna. [...] po trzecie, jałowe jest rozwijanie teorii w trybie aplikowania do egzemplarycznych przypadków »z góry«, apriorycznie danych ogólnych twierdzeń (s. 131–132).

Dochodzi więc do otwarcia literatury na to wszystko, co pozaliterackie i pozatekstowe, do zwrotu w myśleniu o języku – od strukturalistyczno-semiologicznego ku ujęciom kognityw-

nym, uwzględniającym każdorazowe jego użycie i sytuacyjne osadzenie każdej wypowiedzi – wreszcie do zerwania z wszelkimi podejściami totalizującymi werbalny aspekt interpretacji, a tym samym zawłaszczającymi i generalizującymi sens tekstu literackiego za pomocą silnych, opresywnych i powszechnie – rzekomo – obowiązujących kategorii interpretacyjnych.

Przełamywanie tych ograniczających i redukcjonistycznych uwarunkowań teoretycznych skutkuje formułowaniem wielu dopełniających się definicji projektu poetyki doświadczenia, która stanowi jedną z trzech możliwości badawczych, dających się pomyśleć w – tak wcześniej wyczyszczonym z dawnych i uciążliwych złożeń – polu refleksji.

Wygląda, że przechodzimy w ten sposób – bez żalu – od literatury (sztuki) autonomicznej do kulturowo wytwarzanej, doświadczanej i legitymizowanej, od widoku „znikąd” do perspektywy partykularnej i osobistej, od teorii apriorycznej do praktykowanej. Ta oksymoroniczna „teoria praktyki” to właśnie poetyka, pojęta jako inwencja pojęć, w których tworzone/odkrywane są regularności i prawidłowości znaczących praktyk – zrealizowanych bądź antycypowanych.

Konsekwencje takiego zwrotu „wiodą (a) do antropologii literatury, (b) do kulturowej teorii literatury, (c) do poetyki doświadczenia” (s. 132).

Ostatecznie więc: 1) poetyka doświadczenia odpowiada „na potrzebę przywrócenia empirycznego wymiaru badań literackich, a przede wszystkim samej literatury i czytelniczego z nią kontaktu” (s. 139), co skutkować musi rewizją pojmowania języka i jego relacji do rzeczywistości, a w efekcie owej rewizji – przejściem od modelu strukturalno-semiologicznego do kognitywno-translacyjnego („Wśród wielu trudnych wyzwań i problemów [...] do najważniejszych należą m.in. zadania reinterpretacji kategorii bezpośredniości, sposobu powiązania tego, co zmysłowo-cielesne, z tym, co myślowo-dyskursywne, a także [...] poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu odnoszenia się języka do rzeczywistości”); 2) za poetyką doświadczenia stoi „potrzeba spojrzenia [...] na literaturę jako na formę (repertuar

form, postaw, strategii) artykulacji doświadczenia [...]. Oznacza to m.in. odwrót od rozumienia poetyki w sensie upowszechnionym przez strukturalizm, tzn. jako nauki o możliwościach literatury i regułach produktywności sensotwórczych struktur [...], i powrót do jej starszego, bardziej empirycznego pojmowania, jako wiedzy o rzeczywistych (zrealizowanych) formalnych środkach [...] organizacji doświadczeniowo-wyobrażeniowego materiału twórczego” (s. 141); 3) poetyka owa to także eksploracja wyrażalnego i ponadjednostkowego wymiaru doświadczenia – znacząco upraszczam w tym fragmencie wywody autora – które z indywidualnego staje się (może się stać) doświadczeniem ponadjednostkowym, dającym się nie tyle (lub nie wyłącznie) przeczytać, ile – przede wszystkim – przeżyć poprzez odzyskanie go w lekturze. W takim ujęciu tekst uzyskuje status swoistego akumulatora doświadczenia, zawsze gotowego do – powiedzmy w ten sposób – porażenia czytelnika prądem, czyli do wstrząśnięcia nim: „doświadczenie [...] mówi nam (co słyhać tak dobrze w polszczyźnie) o jego zorientowaniu na dążenie do-świadczenia: świadczenia o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyraźne, nieuświadomione” (s. 149).

Tak sformułowany – i wieloaspektowo przez Nycza omówiony – problem badawczy mocno inspiruje: nie tyle do polemik, ile raczej do sformułowania kilku pytań, na które w ramach zaproponowanej przez autora argumentacji da się znaleźć interesujące, jak wolno sądzić, odpowiedzi. Otóż, warto według mnie zapytać przede wszystkim: 1) o możliwy projekt historii literatury, wyłaniający się z konstruktu poetyki doświadczenia; 2) o status poststrukturalnej teorii tekstu w świetle projektowanej strategii badawczej, z nadrzędną w tym ujęciu (post)teorią *signifiance*; 3) wreszcie o, moim zdaniem, bardziej złożoną niż sugeruje autor, problematykę doświadczenia granicznego, szczególnie kwestię Zagłady, chociaż poruszane także w recenzowanej książce zagadnienie doświadczenia nieludzkiego świata sowieckich łagrów również mogłoby skłaniać do podobnej refleksji (przykład Beaty Obertyńskiej).

Problem nowych możliwości uprawiania historii literatury w ramach perspektywy poetyki doświadczenia Nycz opi-

suje na kilka sposobów. Zajmiemy się tu tylko jednym z nich, koncentrującym się na doświadczeniu specyficznie nowoczesnym. Autor omawia je w trzech zasadniczych warstwach, z których wyłącznie druga ma wyraźnie historycznoliteracki wymiar, chociaż i dwie pozostałe pozwalają się postrzegać w takiej optyce. Spośród pojęć „doświadczeniowej nowoczesności” (czyli dającej się doświadczać dość trwałej struktury nowoczesnego świata i społeczeństwa), „doświadczenia nowoczesności” (czyli doświadczeniowego narażenia na nowoczesną, czasem bardzo gwałtowną, zmienność, lub – inaczej mówiąc – na jakiś rodzaj szoku nowości), wreszcie „doświadczenia nowoczesnego” (czyli takiego, które raczej staje się udziałem przeżywającej świat jednostki aniżeli większych zbiorowości) najbliższe historycznej procesualności jest, jak się wydaje, to drugie, choć w literaturze najczęściej chyba dochodzi do głosu trzecie; pierwsze zaś miałyby dla dwóch poprzednich charakter formacyjny. Jeśli więc, przykładowo, zastanowimy się w tym kontekście nad dwoma znakomitymi dziełami literackimi napisanymi w tym samym miejscu: w Paryżu – często nazywanym stolicą nowoczesności – i mniej więcej też w tym samym czasie (mam na myśli *Kwiaty zła* Charles’a Baudelaire’a, zapowiadane i powstające już od 1845 roku, i *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, tworzonego w latach 1832–1834), to nasuwa się pytanie, czy oba te dzieła stanowią literacką odpowiedź na nowoczesne doświadczenie. Zapewne tak, tyle że są to odpowiedzi całkowicie odmienne. W tym sensie odmiennność owych tekstów byłaby wyrazem odmienności „doświadczenia nowoczesnego”, „doświadczenie nowoczesności” świadczyłoby o podobieństwach mimo różnic, „doświadczeniową nowoczesność” zaś traktować należałoby jako najogólniejszą ramę historyczną, ale w pewnym sensie i dyskursywną, dla pojawienia się tych tekstów. Możliwa historia literatury, która się tu wyłania, skazana jest więc przede wszystkim na rozległą i skomplikowaną translację rozmaitych, niekiedy bardzo od siebie odległych, śladów doświadczenia, z każdorazowym uwzględnianiem skomplikowanych czasem, a zawsze zindywidualizowanych, uwikłań przeżywającego w świat otaczający. Ukazuje się tu fascynujące pole badań, wymagające nowych podziałów i innych nacięć materiału,

a także serii na nowo poprowadzonych „próbnych odwiertów” (sformułowanie Teresy Walas<sup>1</sup>) w historycznoliteracką materię. Projekt Nycza wydaje się tu niesłuchanie obiecujący i bogaty w zupełnie nowe wyzwania dla całej w zasadzie humanistyki, wymaga bowiem – krótko mówiąc – napisania historii literatury (kultury, sztuki) *ab ovo*.

Drugą zasygnalizowaną wcześniej kwestią jest stosunek poetyki doświadczenia do poststrukturalnej teorii tekstu z centralnym dla niej pojęciem *signifiance*. Pytanie, które należałoby w tym miejscu zadać mogłoby brzmieć: czy doświadczenie odkłada się w dziele, czy w tekście? Albo, inaczej mówiąc, czy rządzi nim logika tożsamości, czy logika sprzeczności i różnicy (sformułowania Rolanda Barthes’a i Krzysztofa Kłosińskiego<sup>2</sup>)? Bądź jeszcze inaczej: czy da się – niejako ponad niewątpliwymi podziałami – uzgodnić *Tekstowy świat* z *Poetyką doświadczenia*? „Otóż doświadczenie – stwierdza Nycz – które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze, ma właśnie taki charakter: »całopsychocieleśny« ([...] czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy); współtropiczny (jako rodzaj paradoksalnej wzajemnie związanej »pasywnej aktywności« doświadczonego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy, i podmiotu)” (s. 142). Czy idzie tu więc o wzbogacenie praktyki lekturowej o to wszystko, co umykało poststrukturalnej teorii tekstu, czy też raczej o zerwanie z tą tradycją i przejście pod sztandary szeroko rozumianych ujęć kognitywnych, dla których najważniejszy jest interakcyjny, sytuacyjny i egzystencjalny wymiar wytwarzania znaczenia?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, najlepiej posłużyć się przykładem. Otóż można, jak sądzę, odnaleźć takie realizacje tekstowe, w których specyficzne doświadczenie autora dochodzi do głosu wtedy, gdy czytamy owe utwory w perspekty-

---

<sup>1</sup> T. WALAS: *Antropologia literatury jako możliwy rozsądek jej odnowionej historii i słabej teorii*. W: *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*. Red. A. DZIADEK, K. KŁOSIŃSKI, F. MAZURKIEWICZ. Katowice 2013, s. 170.

<sup>2</sup> K. KŁOSIŃSKI: *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 14–15.

wie *signifiance*, gdy zgadzamy się na swoistą grę znaczących, odkładających niejako ślady doświadczenia. Wybieram bardzo pocziwą realistkę – Elizę Orzeszkową, a dokładniej: z pozoru mało istotny fakt częstego (tak częstego, że aż natrętnego) używania przez nią anagramu „Ongród”. Nie miejsce tu na szczegółowe analizy, niemniej powiedzieć można tyle, że świadomie używany anagram ma niewątpliwie wiele dodatkowych i niekoniecznie zaprojektowanych przez pisarkę znaczeń, które wspólnie tworzą serię świadectw rozpadu gramatyki przestrzeni, współgrającego z rozpadem gramatyki nazwy, odkładaniem się doświadczenia miejsca jako swoistego bez-miejsca, doświadczenia metaforycznie zrujnowanego miasta i nieczytelnych ruin pamięci (choćby w opowiadaniu *Julianka*), wreszcie – Ongrodu-więzienia od momentu, gdy pisarka skazana zostaje na areszt domowy w Grodnie/Ongrodzie. Jest też owo miasto-anagram rezerwuarem społecznych patologii, szaleństwa, choroby psychicznej (np. w *Chamie*), połączonym z doświadczeniem nowoczesnym (inwazja nowoczesności na przednowoczesną i biblijnie niemal archetypową wieś nadniemeńską odbywa się w *Chamie* właśnie z przestrzeni miasta-anagramu). Wszystko to sprawia, że Ongród jako anagram, uruchamiając maszynę *signifiance*, realizuje jednocześnie poetykę doświadczenia, albo – inaczej mówiąc – staje się poetyką doświadczenia wyłącznie dzięki wywoływanemu przez siebie ruchowi *signifiance*, i dzieje się tak nie tylko ze względu na polityczno-historyczną konieczność ezo-powych gier z cenzurą. Dopiero dzięki *signifiance* dopuszczone zostaje do głosu złożone doświadczenie przestrzeni (miejskiej, a zarazem źródłowo peryferyjnej) na pozór tej samej, lecz nie takiej samej, w której – dosłownie – nic się nie zmieniło, ale zarazem wszystko jest już inne. Takiej samej jak – kiedy? Wtedy, gdy gramatyka przestrzeni i gramatyka nazwy nie uległa jeszcze anagramatycznym przeobrażeniom; anagramatycznemu podwojeniu. Doświadczenie rozbitej (a co najmniej: podległej istotowym, choć niewidocznym gołym okiem przesunięciom) przestrzeni i wynikające stąd odzwierciedlenie jej w anagramatycznej grze podjętej z historyczną i geograficzną nazwą wydaje się swoistym tryumfem poetyki doświadczenia, ponieważ w tym wypadku doświadczenie samej Orzeszkowej, łączące się zapewne

z ogólniejszym doświadczeniem bez-miejsca (ale i podwojone doświadczenie bez-kraju – Grodno, jak pamiętamy, leżało poza granicami Kraju Priwisłanskiego, w ścisłym obrębie imperium rosyjskiego), dokonuje się całkowicie poza dziełem, czyli poza logiką tożsamości, w przestrzeni tekstu podległego wyłącznie logice wciąż i boleśnie doświadczanej sprzeczności, wypowiedanej w pisarstwie Orzeszkowej nie wprost, lecz w migotliwych grach *signifiante*.

Zostawiliśmy na koniec problem doświadczenia Zagłady. Według twierdzeń Nycza dochodzi ono do głosu w ramach swoistej poetyki negatywnej, w apofatycznym „nie jest tym”, „nie jest tamtym”, w talmudycznym zaprzeczeniu. Mimo to ulega (może ulec) wyrażeniu i dzieje się tak tylko dzięki temu, że stanowi ono jeden z korelatów, ale i jeden z paroksyzmów doświadczenia nowoczesnego. Wywodom Nycza na ten temat zdaje się patronować sparafrazowane sformułowanie Petera Sloterdijka mówiące o tym, że niezliczone narracje na temat kresu wielkich narracji same układają się w wielką narrację<sup>3</sup>. Nycz – po raz kolejny znacząco upraszczam w tym miejscu złożoność oryginału – pyta, skąd biorą się (wielkie nierzadko) narracje na temat tego, co źródłowo niewyraźne i co nie daje się zamknąć w opowieści. Na szczególną uwagę zasługuje stwierdzenie badacza odwołujące się do zasadniczo traumatycznego i traumatogennego rysu ludzkiej egzystencji, parafrazujące „na początku była chuć” Stanisława Przybyszewskiego w „na początku była trauma” Jacques’a Lacana. Niepokój budzić może fakt likwidacji pierwotnej przepaści między harmonijną całością i poczuciem błęgiego scalenia z matką (przepaści dotyczącej nas wszystkich, wywołującej w każdym z nas niedającą się zaleczyć traumę) a szczególną i wyjątkową traumą Holocaustu, które miałyby się łączyć w pojęciu doświadczenia. Tymczasem, o ile wszyscy nosimy w sobie traumę pierwotnego zerwania (rozumianego po lacanowsku), o tyle nikt, lub prawie nikt, nie nosi w sobie traumy Holocaustu, z tym że owa trauma, chociaż niedostępna bezpośrednio, jest zarazem źródłowym i nieprzekraczalnym nacięciem, które

---

<sup>3</sup> P. SLOTERDIJK: *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*. Przeł. B. CYMBROWSKI. Warszawa 2011, s. 8–9.

ma **na sobie** ciało nowoczesności. Zatem nad całym owym nowoczesnym i ponowoczesnym „potem” następującym po Zagładzie znajduje się zgładzone, a przez to w oczywisty sposób nieobecne i niewyraźne doświadczenie, które nie tylko przestało istnieć, ale także nigdy nie było w jakikolwiek sposób dostępne temu, kto go do końca nie przeżył, jeśli zaś ktoś je do końca przeżył, to już nie może o nim zaświadczyć z popieliska. Doświadczenie nowoczesności nie zawsze jest doświadczeniem granicznym, a zarazem graniczne doświadczenie Zagłady stanowi paroksyzm doświadczenia nowoczesnego w ogóle (Nycz posługuje się w tym wypadku metaforą ciemnej strony Księżyca), bo nie sposób zaprzeczyć, że Zagłada była paroksytyczną emanacją nowoczesności. W tym właśnie sensie Zagłada w sposób nieprzekraczalny wyznacza granice nowoczesności i dopóki nowoczesność nie zmierzy się do końca ze swym głównym problemem, dopóty nie uzyska brakującej jej samowiedzy. Tym sposobem Zagłada staje się – by tak powiedzieć – aporią aporii w swym klasycznym rozumieniu, jako połączenie *arreton* (nie-wypowiadalnej tajemnicy) i *aporreton* (tym, co utrzymywane jest w sekrecie pod sankcją milczenia – oba sformułowania Karla Kerényiego<sup>4</sup>). Nic, być może, tak dobrze nie skrywa tajemnicy, jak jej wielogłosowe wypowiedzenie. I w związku z tym, nic nie skrywa doświadczenia lepiej niż jego wyrażenie, które ostatecznie jest swym własnym opóźnieniem. Poetyka doświadczenia zajmuje więc pustą przestrzeń owego opóźnienia – przestrzeń, która otwiera się pomiędzy (już nie) rzeczywistym a (jeszcze nie) symbolicznym.

---

<sup>4</sup> K. KERÉNYI: *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*. Przeł. I. KANIA. Wyd. 2. Kraków 2014, s. 57.





## Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena\*

Odkąd *Mazurek Dąbrowskiego* stał się popularną pieśnią patriotyczną, a zwłaszcza odkąd został hymnem narodowym, przestał być tekstem, który się czyta, a tym bardziej interpretuje. W opozycji wyznaczanej przez pojęcia tekstu i dzieła nie jest ani jednym, ani drugim. Śpiewany zawsze chórem i na stojąco, najbliższy byłby chyba tyleż dostojnemu (nie zawsze), co pustemu (na ogół) performatywowi albo zagrzebanemu w niepewnej pamięci zarysowi wiersza, który się kiedyś słyszało i słabo pamięta jego treść. Ową starość i dawność *Mazurka* zawdzięczamy – po części przynajmniej – Mickiewiczowi, który w *Panu Tadeuszu* każe tytułowemu bohaterowi z „dziecinna radością” uruchomić „zegar kurantowy”, „By stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek” (ks. I, w. 69). Wybicki napisał *Mazurka* w roku 1797, Tadeusz opuścił Soplicowo w roku 1801, wrócił – i „z dziecinna radością pociągnął za sznurek” – w roku 1811. Pieśń Wybickiego była zatem stara już wtedy, gdy wciąż jeszcze była młoda i liczyła sobie ledwie pięć lat, a do tego już wówczas wygrywały ją kuranty. „Oto w wyobraźni czytelnika – pisał Józef Bachórz – *Mazurek Dąbrowskiego* zapisuje się jako pieśń stara. Powinna być starsza niż ci, którzy ją śpiewają. Starość i dawność to warunek dostojności. Tylko to jest prawdziwie narodowe, co towarzyszy duchowi narodowemu od narodzin i trwa z nim do końca”<sup>1</sup>.

---

\* Tekst napisany w ramach grantu NCN 2013/08/A/HS2/00058 pt.: „Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności”.

<sup>1</sup> J. BACHÓRZ: *Jeszcze Polska nie umarła... Głosy do „starego Dąbrowskiego Mazurka” w Panu Tadeuszu*. W: *Nuta wolności w pismach i działalności*

Owa „nadpisana” *Mazurkowi* starość stoi w jawnej sprzeczności zarówno ze szczególnymi okolicznościami czasu i miejsca jego powstania, jak i z jego treścią. A tymczasem *Mazurek* w zakresie obu tych parametrów jest właśnie permanentnie nowy i w żaden sposób nie może być stary. Taki był, bo w naturalny sposób musiał być, dla strauumatyzowanego utratą państwowości pokolenia przełomu XVIII i XIX wieku, ale taki jest w pewnym sensie i dla nas, jeśli tylko weźmiemy pod uwagę jego czas gramatyczny. Inaczej mówiąc, jeśli zdecydujemy się go uważnie przeczytać. *Mazurek* *Dąbrowskiego* bowiem – byłaby to pierwsza teza niniejszego eseju – wyznacza niejako warunki brzegowe dużej części tekstów pisanych przez całe dziewiętnaste stulecie, a nawet i dłużej, bo przynajmniej do 1918 roku, wyznacza też swoiste *limites* polskiej zbiorowej nieświadomości oraz – co w tym wypadku dla nas najważniejsze – jeden z trzech zasadniczych modeli polskiej dziewiętnastowiecznej męskości, który nazwałbym **modelem dyslokacyjnym**. W niniejszym tekście zamierzam naszkicować problematykę wyłącznie tego właśnie modelu, nie skupiając się na owych wspomnianych dwóch pozostałych. Niemniej, wypada je przynajmniej wskazać, a także spróbować nazwać. Otóż, jak sądzę, byłby to po pierwsze **model męskości groteskowo-ironicznej**, który wyznaczają – między innymi oczywiście – takie postaci literackie, jak: Papkin, Fantazy, Rzędzian, Zagłoba, Różyc, Szprot, Maruszewicz, Zaliwski, Fitulski, a może nawet Tadeusz Soplica. Po drugie, pokolenie pozytywistów wprowadza, zarówno w obręb społecznego namysłu (*vide* choćby monumentalna *Historia chłopów polskich* Świętochowskiego), jak i w wymiar literackich przedstawień (*Placówka*, *Cham*, *Dziurdziowie*, *Niziny* i wiele, wiele innych), nowych bohaterów – chłopów, co jest zapewne prostą konsekwencją reformy uwłaszczeniowej 1864 roku. Ślepa plamka, niepozwalająca wcześniej dostrzec tej problematyki, zanika dopiero wtedy, gdy chłopci przestają być *par excellence* niewolnikami, zamieniając się w gwałtownie upodmiotowionych wyzwoleń-

ców. Wynikający stąd nowy model męskości nazwałbym **modelem nowoczesnych<sup>2</sup> Anteuszy**.

Wróćmy jednak do *Mazurka Dąbrowskiego*. Gdy w *Wojnach domowych* Marian Płachecki pisał o *Pieśni Legionów Polskich we Woszech*, stwierdzał między innymi:

Są pytania, które można postawić, a potem już tylko się przed nimi uchylać bądź je stawiać wciąż od nowa wiedząc, że odpowiedzi nie ma. W tekście *Pieśni Legionów Polskich* przebija na przykład pewna antynomia, powracająca do mnie, ilekroć o niej pomyślę. „*Jeszcze polska nie zginęła, Kiedy my żyjemy*”. Zatem: dość garstki ludzi rzuconej gdziekolwiek w szeroki świat, byle o sobie mówili czy pomyśleli „my Polacy”, aby Polska trwała i przetrwała. Ale w dwu dalszych zwrotkach ustanowione tym sposobem równanie „my” = „naród” zostaje podważone, podważone kosztem owego „my” heroicznej identyfikacji, na rzecz zbiorowości wyczekującej, osiadłej w granicach terytorialnych czy też geopolitycznych. Okazuje się, że dla przetrwania Polski trzeba jeszcze czegoś, do czego owa garstka miałaby, mogła i zdołała – wrócić. [...] Antynomia wiążąca dwie opcje, stawiane w odpowiedzi na pytanie „czego trzeba, by nie zginęła?”, choć znamienne dla naszej identyfikacji narodowej, raczej nie narzuca się uwadze Polaków ani w chwilach podniosłych, ani w prywatnych<sup>3</sup>.

Rzeczywiście, wygląda na to, że autor tych słów, chociaż świetnie i głęboko sformułował problem, ostatecznie uchylił się od prób rozwiązania go, a szkoda. Niemniej tekst Płacheckiego zwraca uwagę na dwie istotne sprawy. Po pierwsze, na ową źródłową antynomię, której zniesienie oddala się w bliżej nieznaną przyszłość, oraz, po drugie, na szczególny status miejsca, w którym przebywa i wyczekuje zbiorowość. Biorąc pod uwagę wszel-

---

<sup>2</sup> Jak wiadomo, istnieje bezlik definicji nowoczesności, ich prezentacja, choćby nawet pobieżna, nie jest w tym miejscu możliwa. Powiedzmy więc najogólniej, że poprzez nowoczesność rozumiem tu wieloaspektowy i wewnętrznie dynamiczny ogół zjawisk społecznych, kulturowych, ekonomicznych i intelektualnych, który narodził się w Europie u schyłku epoki Oświecenia i określał panującą w niej formację kulturową przynajmniej aż do wybuchu Wielkiej Wojny.

<sup>3</sup> M. PŁACHECKI: *Wojny domowe. Z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów*. Warszawa 2010, s. 455–456.

kie trudności, jakie napotykaamy, próbując określić wieloraką specyfikę tamtego terytorium, będą je tu określał jako bez-miejsce.

Oczywiście, wszyscy znamy hymn na pamięć, przynajmniej dwie pierwsze zwrotki, ale przypomnijmy całość. Przytaczam hymn w brzmieniu aktualnym, jest to bowiem wystarczające dla interpretacji, którą chciałbym tu zaproponować, chociaż warto pamiętać, że na przykład pierwsza zwrotka rękopisu Józefa Wybickiego wydaje się literacko lepsza, bardziej dosadna, niż wersja aktualna. „Jeszcze Polska nie umarła” brzmi przecież bardziej jednoznacznie niż „Jeszcze Polska nie zginęła”, przyrównując Polskę do czegoś, co żyło lub żyje, co – w pewnym naturalistycznym oglądzie – uważać by można za jakiś byt biologiczny, żywy życiem takim, które może umrzeć, a nie tylko – bardziej wieloznacznie – zginąć. Ginięcie, w przeciwieństwie do umierania/śmierci, odsyła do wypadku lub do katastrofy, ale też do zagubienia czegoś, utraty, na przykład do utraty rzeczy, wreszcie do zniknięcia z pola widzenia. Doprawdy, trudno jednoznacznie określić, która lekcja jest literacko lepsza. Biologiczna śmierć, o której mowa w rękopisie Wybickiego, wybrzmiewa mocniejszym tonem, jeśli idzie o zagrożenie bytu biologicznego, czemu – jak zobaczymy – zapobiec można jedynie poprzez zniesienie owej antynomii dostrzeżonej przez Płacheckiego, a inaczej mówiąc, poprzez zniesienie źródłowego zdyslokowania męskości, zniesienie poprzez spełnioną seksualność, lecz jednocześnie zniesienie, które wobec zasadniczego czasu przyszłego tego tekstu, jego niezmiennej i bezustannej niedokonaności, jest seksualnością zawieszoną w wiecznym *in spe*. Przewyciężenie dyslokacji jest permanentnie zawieszone i odsunięte w niedającą się określić przyszłość. Tak się bowiem składa, że fabuła opowiedziana w *Mazurku Dąbrowskiego* jest w znacznej mierze fabułą erotyczną, a – mówiąc dokładniej – fabułą erotycznego niespełnienia, romansem na trwałe pozbawionym szczęśliwego zakończenia. Posłuchajmy tekstu:

Jeszcze Polska nie zginęła,  
Kiedy my żyjemy.  
Co nam obca przemoc wzięła,  
Szablą odbierzemy.

Marsz, marsz, Dąbrowski,  
Z ziemi włoskiej do Polski.  
Za twoim przewodem  
Złączym się z narodem.

Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę,  
Będziem Polakami.  
Dał nam przykład Bonaparte,  
Jak zwyciężać mamy.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Jak Czarniecki do Poznania  
Po szwedzkim zaborze,  
Dla ojczyzny ratowania  
Wrócim się przez morze.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Już tam ojciec do swej Basi  
Mówi zapłakany —  
Słuchaj jeno, pono nasi  
Biją w tarabany.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Po pierwsze, to nie jest – jak pisze Płachecki – garstka ludzi rzuconych w szeroki świat, jest to – znacznie bardziej konkretnie – garstka młodych – i zdyslokowanych – mężczyzn, a historycznie rzecz biorąc, wcale nie garstka, bo kilkadziesiąt tysięcy; mężczyzn, którzy mają szablę i którzy zawsze są gotowi wyjąć je z pochew, jeśli nie są to oczywiście szable już uprzednio z pochew wyjęte – co do tego aspektu bowiem tekst pozostaje wieloznaczny – walczyć można jedynie szablą obnażoną, a o to przecież chodzi, gdy się mówi „szablą odbierzemy”. Tak czy owak, czy tego chcemy, czy nie, już w pierwszej zwrotce mamy do czynienia z ustalonym fallicznym toposem, obecnym w literaturze przynajmniej od rzymskiej klasycyzacji. Miecz przechowuje się, dobywa, chowa do pochwy, łacińskiego waginusa – męskiego odpowiednika waginy. Polszczyzna poszła dalej, zrównując waginusa z wagi-

ną<sup>4</sup>. Miecz, a szerzej – biała broń, staje się przez to substytutem fallusa. Toposu tego używał już chociażby Gall Anonim w *Kronice polskiej*, gdy opisywał kijowską wyprawę Bolesława Chrobrego, i nie bez retorycznej gracji łączył w metaforycznym skrócie miecz z falliczną penetracją, po prostu gwałtem<sup>5</sup>.

Tak samo mężczyźni z narodowego hymnu, z być może obnażonymi szablami, gotowi penetrować ciała wrogów, którzy mogliby im stanąć i zapewne staną na drodze wiodącej do zniesienia owej zasadniczej antynomii/źródłowej dyslokacji, o której wspomniał Marian Płachecki. To zresztą nie koniec możliwych, wedle sugestii tekstu naszego hymnu, penetracji ciała wroga. Zwrotka zamykająca rękopis Wybickiego, która nie weszła do dziś obowiązującej i śpiewanej wersji, głosi:

Na to wszystkich jedne głosy:  
Dosyć tej niewoli  
mamy Raclawickie Kosy,  
Kościeszkę, Bóg pozwoli.

„Raclawickie kosy” oraz – dodajmy – kosy w ogóle przekuwane (proszę wybaczyć, ale także: stawiane) w dziewiętnastym stuleciu przy różnych okazjach „na sztorc”, aby z narzędzia rolniczego i zarazem metafory śmierci oraz jej atrybutu zamienić się w falliczny instrument do penetrowania ciał wrogów, pełniła tu oczywiście funkcję polityczną, nierozłącznie związaną

---

<sup>4</sup> Por. na ten temat J. WALTERS: *Inviding the Roman Body: Manliness and Impenetrability in Roman Thought*. W: *Roman Sexualities*. Eds. J. HALLET, M. SKINNER. Princeton 1997.

<sup>5</sup> Gall pisał: „A Bolesław bez oporu wkroczył do wielkiego i bogatego miasta [Kijowa – przyp. F.M.] i dobywszy z pochew miecza uderzył nim w Złotą Bramę, gdy zaś ludzie jego się dziwili, czemu to czyni, wyjaśnił [im to] ze śmiechem a wcale dowcipnie: »Tak jak w tej godzinie Złota Brama miasta ugodzoną została tym mieczem, tak następnej nocy ulegnie siostra najtchórzliwszego z królów, której mi dać nie chciał. Jednakże nie połączy się z Bolesławem w łożu małżeńskim, lecz tylko raz jeden, jak nałożnica, aby pomszczona została w ten sposób zniewaga naszego rodu, Rusinom zaś ku obeldze i hańbie«. Tak powiedział i co rzekł, to spełnił”. Anonim tzw. Gall: *Kronika polska*. Oprac. M. PLEZIA. Wrocław 1965. Nawiasem mówiąc, *Kronika polska* wydaje się w tym fragmencie tekstem założycielskim dla dalszych wieloletnich skomplikowanych stosunków polsko-ukraińskich.

z postulatami demokratyzacji walki narodowowyzwoleńczej. To jeszcze jeden prawdziwie wieszcz element nieśpiewanego dziś fragmentu rękopisu Wybickiego, jeśli weźmiemy pod uwagę ewolucję (a raczej stagnację) sprawy włościańskiej na przestrzeni znacznej części XIX wieku. Tak czy owak płynie stąd wniosek, że wszyscy, bez względu na stan społeczny, użyjemy sobie na wrogu (nieważne – Niemcu, czy Moskalu), spenetrujemy jego ciało, pozbywając się kastracyjnego kompleksu, o jaki nas on wcześniej przyprawił, zabierając nam – kobiecie (lub szerzej: niemęskoosobowe), jak zobaczymy, terytorium, a inaczej mówiąc, zabierając nam ziemię („obca przemoc wzięła” / „obca moc wydarła” – wersja do wyboru, lecz wedle tej późniejszej, obca moc swego dzieła dokonała bez większego oporu z naszej strony – wzięła po prostu, podczas gdy w rękopisie Wybickiego czytamy o wydarciu, a zatem był gwałt i był opór, tylko nieskuteczny). O sprawie włościańskiej, o projektowanej zgodzie powszechnej, czyli ponadstanowej, *Pieśń Legionów*... w czasach swego powstawania może jeszcze mówić bez ironii. Potrzeba było około stu lat, by dojść do tak silnej świadomości klęski owych usiłowań, by Żeromski mógł napisać *Rozdziobią nas kruki, wrony*.

Wróćmy jednak do źródłowej antynomii. Polega ona na tym, że na obczyźnie zdyslokowano mężczyzn, którzy posiadają szable i którzy są jedyną nadzieją na zachowanie polskości, są jej swoistymi depozytariuszami, a innych na horyzoncie nie widać: „kiedy my żyjemy” – czytamy w tekście. Jeśli – logicznie rzecz wywodząc – ich, owych mężczyzn – depozytariuszy polskości zabraknie, wtedy zginie też polskość i wszelka nadzieja. Nie jest to jednak takie proste, ponieważ mężczyźni owi, będący co prawda depozytariuszami polskości, nie są (jeszcze) narodem; są wobec narodu, by tak powiedzieć, zewnątrzni, wobec niego zdyslokowani i mają się z nim dopiero połączyć, a połączenie to wciąż, zawsze, aż do dziś, a nawet dłużej, tak długo, jak długo będziemy nasz hymn śpiewać, pozostanie w zawieszeniu, pozostanie niedokonane, odroczone w czystej gramatyce czasu przyszłego. *Pieśń Legionów*... ustanawia nigdy nie zrealizowany schemat połączenia idei polskości z ciałem narodowym lub ciałem narodu, który idei owej w sobie z istoty nie zawiera bądź w jakiś inny sposób jej nie posiada. Pieśń mówi też wyraźnie, że dopiero



owo szczęśliwe połączenie sprawi, że staniemy się Polakami, co jasno wynika z dwóch fragmentów, jeśli przeczytamy je łącznie: „za twoim przewodem złączym się z narodem” oraz „przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę, będziemy Polakami”. Hymn nie proponuje tu jakiegokolwiek alternatywy: musi być albo tak, albo w ogóle nigdy nie staniemy się kompletnymi, by tak powiedzieć, Polakami. Polakami oznacza też: wyłącznie Polakami-mężczyznami, i o to tu chodzi, Polki się tu nie liczą, w grę wchodzi jedynie zdyslokowani mężczyźni, którzy, przewyciężywszy dyslokację, powrócą w granice terytorium i dopiero wtedy zaistnieją jako Polacy ostatecznie i kompletnie uformowani.

Drogi wiodące do takiego (szczęśliwego) połączenia nie są jednak proste. Pieśń sugeruje bowiem dwie różne marszruty, wzajemnie się wykluczające, z których jedna, wspominana już, wiedzie – jak najśluszniej – przez Wisłę i Wartę, odwzorowując fizyczną mapę Europy, druga zaś, tajemnicza, wiedzie przez morze, najprawdopodobniej Bałtyckie (*sic!*), skoro marszruta ta wynikać by miała z historycznego przykładu Czarnieckiego. Wygląda więc na to, że podmiot liryczny tekstu Józefa Wybickiego doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, że drogi owego powrotu, który pozwoliłby na połączenie polskości z oczekującym na nią narodem, są – delikatnie mówiąc – kręte.

Wypada więc teraz zapytać, kto lub co jest owym narodem pozostającym w stanie oczekiwania, „zbiorowością wyczekującą, osiadłą w granicach terytorialnych czy też geopolitycznych” – jak nazywa ją Płachecki. Pieśń określa tę zbiorowość mianem narodu, jednocześnie wzbraniając jej określenia Polacy – tymi bowiem wszak dopiero „będziem” – a następnie wprowadza dwie figury, bez reszty pogrążone w swej prywatności pozbawionej nazwiska i zarazem skazanej na oczekiwanie: zapłakanego ojca i jego Basię. Tu Pieśń znów wprowadza szereg dwuznaczności i niedopowiedzeń. Nie wiemy, po pierwsze, z całą pewnością, kim jest Basia. Najprawdopodobniej jest ona córką owego zapłakanego ojca i do takiej lektury wypada się skłonić, pamiętając jednak, że mogłaby być także – co wynika z pewnego obecnego w tekście dzierzawczego zamieszania – żoną czyjegoś ojca, której na imię Basia. Po drugie, nie wiemy, dlaczego ojciec płacze, dokładniej: jest „zapłakany”. Czy ze szczęścia, czy z żalości, i – skąd to szczęście lub

skąd ta żałość. Płacz ze szczęścia wynikałby najpewniej ze zbliżającej się perspektywy spełnienia oczekiwań, płacz z żałości mógłby wynikać z samej konieczności oczekiwania oraz nieobecności idei polskości w granicach terytorium. Po trzecie, nie wiemy do czego konkretnie odnosi się wezwanie „słuchaj”. Może ono oznaczać „nadstaw uszu, bo już słyhać” lub „posłuchaj, co się mówi, posłuchaj pogłosek, plotek, przypuszczeń”. To wbrew pozorom ważne pytanie, określa ono bowiem bliskość owych wędrujących („Z ziemi włoskiej do Polski”) mężczyzn w stosunku do granic terytorialnych. W pierwszym przypadku byłiby oni już niedaleko, już fizycznie słyszalni, jeśli tylko dobrze posłuchać, w drugim – byłiby jeszcze daleko, a ich nadejście pozostawałoby jedynie w sferze przypuszczeń – „pono”. Tekst pośrednio wskazuje raczej na tę drugą możliwość. Fragment „Słuchaj jeno, pono nasi wałą w tarabany” czytać zapewne należy: „Czy wiesz, że słyshałem, że nasze wojsko ogłasza swój wymarsz” (o czym świadczą bicie w taraban – co jest rytuałem wojskowym o tureckiej proveniencji), a zatem nadejście owych uzbrojonych w szable mężczyzn nie jest jeszcze bliskie. Dlatego też płacz wydaje się pozostawać zawieszony w swej ambiwalencji – żal, bo jeszcze są daleko; szczęście, bo już rozpoczynają swój marsz.

Jest jednak w tym wszystkim jeszcze jeden niezmiernie ważny element. W granicach terytorium mamy zapłakanego starca, którego płacz nieuchronnie wiąże się z pewną słabością (w ramach stereotypu mężczyzna wszak nie płacze) i – by tak powiedzieć – niemęskoosobowością, mamy także samotne – na razie – kobiety (samotne, bo, jak rozumiemy, pozostające w domach i pod opieką rodziców). Szansa, jaką otwiera marsz zdyslokowanych mężczyzn – depozytariuszy polskości z obczyzny w granice terytorium jest wyraźną sugestią, że owe samotne kobiety wreszcie znajdą partnerów – mężów, kochanków, ojców swych przyszłych dzieci; stąd zapłakany ze szczęścia starzec, który raduje się, bo nareszcie będzie miał za kogo wydać Basię, nie ryzykując jednocześnie megaliansu. W owym erotycznym i ideologicznym połączeniu dojdzie wreszcie do połączenia owego bezideowego, zapłakanego, pozbawionego fallusa, czyli *de facto* wykastrowanego narodu, z wyposażonymi w obnażone szable mężczyznami. Wtedy i tylko wtedy – sugeruje *Pieśń*

*Legionów Polskich we Włoszech* – „będziem Polakami”. Wtedy, gdy dyslokacja męskości ulegnie ostatecznemu zniesieniu.

To jednak jeszcze nie wszystko. Powiedzieliśmy, że płacz to wyraz męskiej słabości, coś, co uchyla stereotyp silnego mężczyzny. Można jednak także dostrzec w tym męskim płaczu wyraz sentymentalnego roztkliwienia, które *Mazurek Dąbrowskiego* w pewnym sensie projektuje i które doczekało się późniejszych – świetnych zresztą – literackich realizacji. Dość przypomnieć Mickiewicza *Polaty się łzy z Liryków lozańskich* (klamrujący liryk wers: „Polaty się łzy me czyste, rześiste”<sup>6</sup>) oraz Słowackiego *Testament mój* („Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami”<sup>7</sup>). Czym są te łzy? Eve Kosofsky Sedgwick pisała (w całkowicie zresztą innym kontekście i ograniczając rozpoznanie do Stanów Zjednoczonych drugiej połowy XX wieku – nie ma jednak powodu, by kontekstu tego, tutaj, w orbicie polskiego romantyzmu, nie przywołać): „Święte łzy heteroseksualnego mężczyzny – rzadkie i cenne, dla których, jak powinniśmy wierzyć, godnym konkurentem mogą być jedynie *lacrimae Christi* – stanowią specjalność religijnego kiczu”<sup>8</sup>. Rzeczywiście, niedaleko stąd do religijnego kiczu koła Towiańskiego, a szerzej do mesjanistycznych fantazmatów (na przykład, by pozostać przy tekstach już wspomnianych: „Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi”), drogę do nich torują święte łzy wylewane nad uświęconą klęską. („Na mój wiek męski, wiek klęski” oraz „A póki okręt walczył – siedziałem na maszcie / A gdy tonął – z okrętem poszedłem pod wodę...”). Pieśń stanowi tu więc prefigurację owych fantazmatycznych dyslokacji, które następują w wyniku niedokonanego powrotu tamtych zdyslokowanych mężczyzn.

Gdy jednak owo *condicio sine qua non* ucieleśnienia i spełnienia polskości zestawimy z permanentnym odraczaniem owego

---

<sup>6</sup> A. MICKIEWICZ: *Polaty się łzy*. W: IDEM: *Dzieła poetyckie*. T. 1: *Wiersze*. Red. W. BOROWY. Warszawa 1953, s. 378.

<sup>7</sup> J. SŁOWACKI: *Testament mój*. W: IDEM: *Dzieła wybrane*. T. 1: *Liryki i powieści poetyckie*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1989, s. 44–45.

<sup>8</sup> E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Wilde, Nietzsche i sentymentalne związki z męskim ciałem*. Przeł. B. WARKOCKI. Tłumaczenie poprawił P. CZAPLIŃSKI. W: *Kamp. Antologia Przekładów*. Red. P. CZAPLIŃSKI, A. MIZERKA. Kraków 2012, s. 509.

spełnienia, bo przecież mężczyźni ci ostatecznie nigdy nie nadchodzą, na zawsze pozostają zdyslokowani, wówczas okaże się, że nasz hymn opisuje czystą niemożliwość i że skazuje nas w związku z tym na wieczne *nie-do-polskości*; jej swoiste *nie-do-bycie*, polską męskość zaś – na permanentną dyslokację, teraz już uwewnętrzną, nieprzekraczalną i naruszającą symboliczną identyfikację. Święte łączy się tu tylko jednym z możliwych przykładów. W ten sposób także terytorium konstituuje się jako bez-miejsce, w jego nieostre granice wdzierają się niesamowite, ukonstituowane poprzez podwójny status terytorium, które, co prawda (zapłakani) zamieszkujemy, ale jednak jest ono nie nasze, podległe władzy obcego suwerena. W ten sposób wreszcie, otwiera się pole do wytwarzania następujących po sobie przez cały wiek dziewiętnasty fantazmatycznych sobowtórów źródłowo zdyslokowanych mężczyzn, rodzą się bowiem kolejne pokolenia symbolicznie wykastrowanych synów z symbolicznie wykastrowanych ojców, które jedynie poprzez wytwarzanie kolejnych fantazmatów usiłują przekształcić niesamowite w samowite, bez-miejsce zamienić w miejsce, wciąż na nowo powtarzając pieśń, że – kiedyś, ale jeszcze nie teraz – „będziem Polakami”. Ironia historii okazuje się jednak szczególnie brutalna: widzimy owych mężczyzn – depozytariuszy polskości, na których przecież wciąż wyczekujemy, gdy nękani tropikalnymi chorobami tłumią bunt niewolników na San Domingo i tam umierają.

Na uwagę zasługuje jeszcze dwuznaczny status słowa Polska. Piszę „słowa”, ponieważ nie chodzi tu wyłącznie o nazwę. Można wręcz powiedzieć, że Polska jest tu dwubiegunowo rozpięta między nieważną ważnością a ważną nieważnością. Słowo „Polska” z początkowego wersu „Jeszcze Polska nie zginęła” zinterpretowaliśmy jako odniesienie do pewnej idei, której depozytariuszami i nosicielami są owi mężczyźni, którzy znajdują się na obczyźnie i tam pozostaną zdyslokowani. Jak jednak wiemy, słowo Polska powraca jeszcze czterokrotnie w refrenie: „Marsz, marsz Dąbrowski, z ziemi włoskiej do Polski”. No właśnie: do Polski, której przecież nie ma, zwłaszcza że ona – jako idea lub jako metafora – zdeponowana została w tych, którzy, póki co, przebywają na ziemi włoskiej. Nazwa Polska, użyta w znaczeniu historyczno-politycznym, odsyła – jak się wydaje – zaledwie do

jakiegoś językowego przyzwyczajenia i stanowi jedynie wskazanie kierunku, drogowskaz, *deixis*, aby było wiadomo, dokąd maszerować, a maszerować należy tam, gdzie znajduje się naród pogrążony w stuporze biologicznego trwania i wyczekujący na nadejście Polski rozumianej jako jej właściwa i dopełniająca idea. Owa dialektyka wnętrza i zewnątrz, która się tu z całą mocą ujawnia, stanowi jeszcze jedno – i kto wie, czy nie najważniejsze – uzupełnienie definicji bez-miejsca, chodzi tu bowiem o słowo pozbawione nazwy i nazwę, która już nie jest słowem: bez-miejsce oznacza więc teraz, że Polska to nazwa, która nie jest *logosem*, lub – inaczej – to *signifiant*, którego *signifié* pozostaje zawieszone w swej wiecznej eksterytorialnej wędrówce przez językowe bezdroża, gdzie sens pozostaje w ciągłym ruchu i nie daje się nigdy ustabilizować.

Jest w *Pieśni*... jeszcze jedna sprawa, o której trzeba wspomnieć – sprawa wyjątkowego przykładu lub przykładnego wyjątku. W tekst wpisano dwa starannie wybrane przykłady – jeden współczesny, drugi historyczny – najwłaściwszego postępowania: „Dał nam przykład Bonaparte” oraz „Jak Czarniecki do Poznania”. Pieśń ustanawia normę, która sprowadza się do tego, że młodzi mężczyźni z szablami, depozytariusze idei, nie wiedzą, co i jak czynić, nie wiedzą też, którędy podążać i pozostają zawieszeni w swej dyslokacji. Od normy tej są jednak dwa wyjątki – Bonaparte i Czarniecki – które ustanawiają pouczające i porządkujące przykłady. Owe wyjątkowe przykłady powinny naruszyć obowiązującą normę, lecz jednak tego nie czynią, ponieważ cała *Pieśń*... wyczerpuje się w wiecznym odroczeniu spełnienia, pozostaje na zawsze niespełnionym postulatem, przez co norma pozostaje nienaruszona. Rodzi się jednak dość trwała w dziewiętnastym stuleciu potrzeba literackiego wytwarzania kolejnych wyjątkowych przykładów, które zdolne byłyby – gdyby tylko udało się je urzeczywistnić – przewyciężyć źródłowo zdyslokowaną męskość. W ten sposób owa męskość skazana jest na produkowanie fantazmatycznych sobowtórów, których istota polega na tym, że w ich obrębie dochodzi do zniesienia dyslokacji. Zniesienie to jednak nigdy się nie udaje, tak, jakby zdyslokowana męskość mogła produkować tylko i wyłącznie fantazmaty dyslokacji. Można w tym miejscu przywołać dwa romantyczne teksty około powstania: *Konrada Wallen-*

*roda* Mickiewicza i *Lambra* Słowackiego. Bohaterowie obu tych tekstów są jednocześnie wyjątkowymi przykładami, a zarazem realizują wielopoziomowe i dość skomplikowane wersje dyslokacji. Konrad Wallenrod – szpieg w masce – eksploruje swą dyslokację, aby wygrać. Lambro natomiast podlega dyslokacji, bo przegrał. Obaj są wyjątkowi, obaj – potraktowani jako przykłady – stają się w końcu bezprzykładni; obaj nie są w stanie znieść swej bezprzykładności – uciekają przeto w sztuczne raje: Konrad Wallenrod w alkoholizm, Lambro w narkotyki; obaj są przypadkami granicznymi, balansującymi na ostatecznej granicy frenetycznej walki ze wszystkimi i przeciw wszystkim – Wallenrod walczy w końcu nie tylko przeciw Krzyżakom, ale i przeciwko księciu Witoldowi, odgrywającemu teatr udawanej lojalności wobec zakonu, Lambro, w efekcie politycznych machinacji, na które nie ma wpływu (wycofanie się Rosji ze wspierania powstańców greckich przeciw Turcji), zostaje wyjętym spod prawa korsarzem-banitą; obaj toczą walkę przeciw prawom ludzkim i boskim; obaj też są na wiele sposobów osieroceni, co odsyła nas do problemu rodziców i problemu ojców.

*Pieśń Legionów Polskich we Włoszech* jest być może pierwszym, a w każdym razie z pewnością najważniejszym tekstem z całą mocą stawiającym jeden z najistotniejszych problemów dziewiętnastowiecznej polskości, którego liczne ślady odnajdujemy w literaturze wszystkich dziewiętnastowiecznych okresów literackich. Chodzi mianowicie o problem słabych ojców (zauważmy, że zapłakany ojciec mógłby wszak mieć i syna, nie tylko córkę Basię). Na problem ten zwracał uwagę na przykład Ryszard Koziołek, pisząc o problemie ojców w twórczości Sienkiewicza, wskazując jednocześnie, że także pozostali pozytywiści często powracali do tej kwestii. Podał przykład *Lalki*, *Nad Niemnem*, *Katarynki*, *ABC*, *Janka Muzykanta*. Listę tę można by oczywiście znacząco wydłużyć, a przede wszystkim zaznaczyć, że problem ten przekracza ramy pozytywizmu, znajdziemy go bowiem wcześniej – u romantyków, jak i później – u modernistów. Koziołek tak formułuje problem:

Uporczywie powracająca topika osierocenia, obecna w narracjach prozy pozytywistycznej, daje się tłumaczyć w prosty sposób potrzebą ciągłego wskazywania na dotkliwe znacze-

nie nieobecnej suwerenności Polski – opuszczone miejsce ojca symbolizuje tam zwykle brak własnego państwa i jego instytucji [...] <sup>9</sup>.

Dalej Koziółek pisze, że – przynajmniej w twórczości Sienkiewicza – problem ulega daleko idącemu zniuansowaniu, nie dając się odczytywać „wedle jednej symbolicznej matrycy”. Przeciwnie: „Szczęśliwie Sienkiewicz rozpiął topikę nieobecnego ojca w złożoną partyturę symfonii, w której tematy główne sąsiadują z drobnymi, tworząc rozległy pejzaż osieroconych mężczyzn i kobiet, tak dzieci, jak i dorosłych” <sup>10</sup>.

Owa symboliczna matryca, wedle której można czytać bardzo wiele dziewiętnastowiecznych tekstów, sprowadzałaby się więc do tego, że polityczna niesuwerenność niejako odebrała synom ich ojców, w związku z czym nie mogą oni dokonać na nich symbolicznego mordu, a owa niemożność skutkuje dalszą niemożnością pełnego i, by tak powiedzieć, „zdrowego” ukształtowania własnej podmiotowości. W takiej perspektywie, o czym już wcześniej była mowa, dziewiętnaste stulecie byłoby korowodem następujących po sobie symbolicznie wykastrowanych pokoleń mężczyzn, skazanych na dziedziczną *nie-do-identyfikację* i wynikające stąd kłopoty ze sferą symboliczną. Już *Pieśń Legionów...* mocno na to wskazuje, zawieszając i odraczając nadejście mężczyzn-depozytariuszy polskości uzbrojonych w szable. W geopolitycznych granicach terytorium oczekiwanie w nieskończoność się przedłuża, a zamieszkująca tam „narodowa materia” degeneruje, nieuchronnie skazana na niechciane układy i mezalianse, *vide* chociażby *Marta Elizy Orzeszkowej*. Otrzymalibyśmy zatem obraz bardzo swoistego skomplikowania freudowskiego schematu edypalnego, które to skomplikowanie silnie zaważyło na całym stuleciu i ukształtowało polską zbiorową nieświadomość. Czyżby? Czy jest to rzeczywiście aż tak proste?

Otóż nie. By się o tym przekonać, sięgnąć należy do Mickiewiczowskich *Dziadów*, szczególnie do części III, i sprawdzić, co Mickiewicz ma na ten temat do powiedzenia.

---

<sup>9</sup> R. KOZIÓLEK: *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*. Katowice 2009, s. 58.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 59.



Na pierwszy rzut oka wydaje się, że łatwo odszukamy w *Dziadach* schemat osierocenia – konia z rzędem temu, kto znajdzie w dramacie Mickiewicza choć wzmiankę o rodzicach Gustawa/Konrada. Dodatkowo, całości patronuje niejako – zarówno poprzez tytuł, jak i poprzez dwukrotnie powracający obrzęd zaduszny – rytuał śmierci, który można wszak interpretować także jako rytuał sierot. Chodzi bowiem nie tylko o zmarłych w ogóle, lecz także o „naszych” zmarłych – „naszych”, czyli tych, którzy właśnie nas osierocili, chodzi między innymi o puste miejsce po naszych rodzicach, które jedynie gusła mogą wypełnić. Jednak owo puste miejsce to dopiero przedsięwzięcie właściwej problematyki, a ta – jak wiemy – odsyła nas wprost do więzienia. Tam, w więzieniu, padną najważniejsze słowa dramatu. Tam też właśnie, z całą siłą, objawi się mocny symboliczny ojciec, ten ojciec – groźny, surowy i okrutny – który wzniosł więzienie i który uwięził. Dodatkowo, jeśli zastosowane przez Mickiewicza motto z Szekspirowskiego *Hamleta* potraktować jako synekdochę całego dramatu, to, siłą rzeczy, na pierwszy plan wysuwa się inna wypowiedź Hamleta, mówiącego, że „Dania jest więzieniem”, całe terytorium (na którym rozgrywa się akcja *Hamleta*, a – prawem synekdochy – także *Dziadów*) jest – symbolicznym – więzieniem, swoistymi *carceri* wyobraźni<sup>11</sup>, ale i w pełni rzeczywistą celą, do której wtrącono ciało.

Dlatego Konrad – jak pamiętamy – rodzi się w więzieniu, żyje w nim, nigdy go też nie opuści. Powiedzieć można, że *carceri* są jedynym oraz całym światem, w którym żyje jeden z głównych bohaterów polskiej literatury i polskiej wyobraźni. Konrad jest człowiekiem osadzonym, jego ciało jest ciałem karcelarnym<sup>12</sup>. Mickiewicz posługuje się tu pewną dosłownością uwięzienia, którą późniejsi twórcy będą na różne sposoby pseudonimować, ale nie wszyscy tak postąpią: ostatecznie bowiem to Konopnicka szczegółowo, z realistyczną dokładnością opisze w *Obrazkach więziennych* ciało więźnia, wpływ uwięzienia na

---

<sup>11</sup> Pożyczam określenia od Marguerite YOURCENAR: *Czarny mózg Pirenasiego*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Warszawa 1992, s. 25.

<sup>12</sup> Por. M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. i posłowie T. KOMENDANT. Warszawa 1998. Pożyczam pojęcia rozwijane w rozdziałach zatytułowanych *Sztuka repartycji* i *Karcelarność*.



kształt i wygląd osadzonego ciała – wrócimy jeszcze do tego zagadnienia.

Jako ów permanentnie uwięziony, Konrad, jak każdy więzień, skazany jest na bezczynność, a jego podległe parcelacji ciało jest przemieszczane w przestrzeni więzienia: cela – przesłuchanie; przesłuchanie – cela. „Fizykalnie” sprawę traktując, to całe jego życie. Ostatni raz widzimy go prowadzonego z celi na przesłuchanie. Ciało jego podległe jest więc bezustannie strażnikom, przemieszcza się zgodnie z ich wolą, która stanowi dalekie przedłużenie woli imperatora/suwerena – obcego i potężnego. I to właśnie wobec niego Konrad skieruje najważniejsze słowa, to on będzie symbolicznym mocnym ojcem, z którym Konrad będzie musiał się fantazmatycznie zmierzyć. On też wymusi niejako na bohaterze owo fantazmatyczne podwojenie, które jest tak charakterystyczne i – co szczególnie ważne – konieczne jako składnik polskiej dziewiętnastowiecznej nieświadomości.

Do wytworzenia warunków niezbędnych dla każdego w zasadzie fantazmatycznego podwojenia dochodzi w słynnej pieśni wampira „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna”. Kapitałny esej poświęciła jej Maria Janion. Badaczka dostrzegła w tym tekście owo zasadnicze podwojenie i opisała je w kontekście fragmentów paryskich wykładów, wpisując wampiryczną pieśń w szerszy kontekst słowiańskiej mitologii, oraz mitologii tej swoiste przekroczenie. Janion pisze:

„Wiara w udzielny byt duchów po śmierci” objawiała się również jako wiara wampiryczna. Mickiewicz [w prelekcjach paryskich – przyp. F.M.] nie omieszkiał swym słuchaczom wytłumaczyć, kto to jest upiór. [...] utrzymywał, że „nie jest to opętany przez złego ducha”. Rozumiemy w pełni wagę tego stwierdzenia: wampiryzm objawia się tu jako stan wewnętrzny, a nie narzucony z zewnątrz, jako coś, co rodzi się we wnętrzu osoby, co jest jej istotą, a nie wzięciem w posiadanie przez szatana. Wprawdzie będzie Mickiewicz mówił o „sercu szatańskim” wampira, ale to znaczy po prostu „złym”, a nie „opętany przez złego ducha”. Upiór – wykladał dalej Mickiewicz – „to zjawisko ludzkie i przyrodzone, ale niezwykle i niepodobne do wytłumaczenia rozumem”. Z czego można wyciągnąć wniosek, że to fenomen przyświadcający

romantyzmowi; gdyby nie było wampirów, romantycy musieliby je koniecznie wymyślić dla uzasadnienia swej epistemologii.

I teraz następuje najważniejsza może eksplikacja: odrzucając hipotezę o opętaniu przez złego ducha, Mickiewicz przyjmuje przeświadczenie, że upiór rodzi się z dwoistym sercem i dwoistą duszą. Najpierw żyje „nie mając świadomości swego jestestwa”, ale wkrótce „rozpoznaje pokrewne sobie istoty” i spotyka się z nimi „na tajnych schadzках”, radząc nad sposobami wyniszczenia ludzi. W innym wykładzie te narady wspólnoty upiorów Mickiewicz nazwał „sabatami”. W wampirze dusza negatywna czy serce negatywne (złe, szatańskie) bierze górę; w ten sposób rozwija się w nim i spełnia popęd niszczycielski. W tym ujęciu dwoistość sposobu istnienia wampira przypomina wszystkie inne dwoistości obrazu egzystencji ludzkiej u romantyków. Lubowali się oni w skomplikowanych podwójnościach; byt człowieczy tylko w takim porządku stawał się dla nich, choć w części, zrozumiały. Ale w figurze wampira (przynajmniej w literaturze polskiej) pojawia się jednak jakiś inny odcień. Wampir jest jakby naszym sobowtorem, jest sobowtorem, jest cieniem każdego w takim sensie, że uosabia „złą” – lecz organiczną, wewnętrzną – część duszy, to „zło”, które drzemie w każdym z nas. Wampir staje się symboliczną figurą transgresji w zło<sup>13</sup>.

Maria Janion pojawienie się wampira i wampirycznego śpiewu Konrada nazywa inwazją frenetycznego zła, która dodatkowo, w samo centrum narodowego dramatu, wprowadza figurę nieumarłego: istoty obdarzonej podwójnym sercem i podwójną duszą, co oznaczałoby, jak się wydaje, podwójne umocowanie: z jednej strony cielesnomaterialne, z drugiej strony – duchowe. Chodzi więc o istotę wiodącą podwójne życie, albo raczej – by tak powiedzieć – jednocześnie *prowadzącą* życie i *prowadzącą* śmierć, owa bowiem zasadnicza podwójność wyklucza proste zawieszenie pomiędzy życiem a śmiercią. Konrad-wampir zarazem żyje i umiera, przy czym umieranie w tym sensie nie jest aktem, lecz niekończącym się, a przynajmniej ustabilizowanym

---

<sup>13</sup> M. JANION: *Polacy i ich wampiry*. W: EADEM: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 44–45.

procesem, któremu podlega w tym samym stopniu, co procesom życiowym. Nie chodzi tu więc o Heideggerowskie *bycie ku śmierci*, lecz o idealnie nakładające się na siebie bycie życiem i bycie śmiercią – jednocześnie. Ten zasadniczy paradoks odsyła nas do szerszej problematyki swoistego połączenia w pojedynczym indywiduum życia z anty-życiem; życia z nie-życiem, które wprost mogłoby wynikać z więziennej egzystencji – to bowiem więzienne (karcelarne) bez-miejsce sprawia, że byty w nim uwięzione *wiodą* równolegle życie i *wiodą* śmierć. Powtórzmy: bez-miejsce jest przestrzenią życia/nie-życia, swoistym *nowo-tworem*, w tym sensie, że w figurze Konrada-wampira ciągle *umiera* życie, ale też stale *żyje* śmierć.

Kolejność tekstów (najpierw pieśń wampira, potem Wielka Improwizacja) jest tu niesłychanie znacząca, ponieważ to właśnie odkrycie podwójności, przedstawione i zamknięte w figurze uwięzionego wampira, umożliwia wytworzenie fantazmatycznego sobowtóra, do czego dochodzi w Wielkiej Improwizacji. Dopiero jako swój fantazmatyczny sobowtór Konrad spróbuje zmierzyć się ze srogim i okrutnym Wielkim Ojcem, czyli Bogiem/carem, tym, który skazuje na śmierć i pozwala żyć<sup>14</sup>, suwerenem/imperatorem. Gdy po ostatnich słowach Improwizacji, Konrad padnie zemdlony, powróci do swej podwójnej egzystencji wampirycznej skazanej na więzienie bez wyjścia, na symboliczne *carceri invenzzioni* (więzienia wyobraźni) i zarazem na jak najbardziej rzeczywiste więzienie w Wilnie. To fantazmatyczne spotkanie i przegrana walka z Wielkim Ojcem, ojcem silnym (a nie – jak chciał Ryszard Koziołek – słabym) jest zasadniczym wcieleniem i wersją edypalnej historii w dziewiętnastym stuleciu, jej nieprzekraczalną dykcją. Można powiedzieć, że słabi ojcowie, o których wspominieliśmy wcześniej, to my (czyli oni,

---

<sup>14</sup> Por. G. AGAMBen: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. SALWA. Posłowiem opatrzył P. NOWAK. Warszawa 2008 (szczególnie rozdział zatytułowany *Paradoks suwerenności*). Pojawia się tu także problem normy, rozumianej jako norma prawa w sposób, w jaki definiuje ją Agamben. Rzecz bowiem w tym, że norma obowiązującego, oficjalnego prawa jest „obca”, a w takiej sytuacji pytanie brzmieć powinno, czy istnieje jakaś norma „własna” na terytorium obowiązywania normy „obcej”. Być może opisywana tu dyslokacja jest także dyslokacją normy.

k którzy kiedyś żyli w granicach terytorium), tylko trochę dalej. Rzecz w tym, że mocny ojciec jako symboliczna i rzeczywista figura obecny jest przez całe stulecie, jest dojmująco i kastrującą obecny przez cały czas jako obcy suweren, którego nie można ani symbolicznie zgładzić, ani realnie pokonać, co skazuje na – by tak powiedzieć – z pokolenia na pokolenie przechodzącą symboliczną kastrację. Na wynikającą z niej dziedziczną i dziedziczoną nie-do-podmiotowość, *nie-do-ja*.

Nieunikniony właściwie w każdym teatrze skrót sceniczny, swoiste zagęszczenie, zabudowanie przestrzeni, pełni w *Dziadach* także zasadniczą funkcję symboliczną. Tam bowiem każde pomieszczenie, nawet salon, sąsiaduje z więzieniem (przez ścianę, przez korytarz, przez drzwi), co sprawia, że cela, więzienie stają się nieprzekraczalnym uwikłaniem świata, swoistym fatalnym *memento* i niedającym się zaakceptować *credo*. Centrum i jego najbliższym sąsiedztwem.

Na uwagę zasługują przywołane przez Janion słowa Mickiewicza z wykładów paryskich, w których przekonuje on, że wampiryczności Konrada, ale i wszystkich innych, których jego słowo „zaraża” wampiryzmem, nie da się wyjaśnić w domenie rozumu, jest „niepodobne do wytłumaczenia rozumem”. O jaki rozum tu chodzi? Oczywiście o ten reprezentowany już w *Balladach i romansach* przez Starca i jego „szkiełko i oko”, czyli rozum oświeceniowy lub rozum nowoczesny. A ten – jak wiemy – Mickiewicz konsekwentnie odrzucał: „Albo rację mają Starzec i Oświecenie – pisał Leonard Neuger, analizując balladę *Romantyczność* – i wtedy świat jest nie do zniesienia, albo... uruchomić trzeba całą nową filozofię świata, poznania i człowieka”<sup>15</sup>. Nie miejsce tu na rozważania, czy owa próba uruchomienia nowej filozofii się powiodła. Jedno wszakże jest dla nas bardzo istotne. Chodzi o dojmującą inwazję niezrozumiałego zła, która naznacza całe dziewiętnaste stulecie i warunkuje wszelkie próby jego fantazmatycznych przewyżczeń. Rzecz w tym, że w sytuacji, gdy rozum konsekwentnie zawodził w obliczu

---

<sup>15</sup> L. NEUGER: *Ballady i romanse Adama Mickiewicza – niespełniona szansa romantyzmu polskiego*. W: IDEM: *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*. Katowice 2006, s. 24.

nieszczęścia<sup>16</sup>, gdy w jego domenie nie sposób było racjonalnie wytłumaczyć, jak to się mogło stać, że suwerenność została utracona, konieczna stała się ucieczka poza rozum, poza jego granice – w przestrzeń nie-rozumu, w świat fantazmatów i ich sobowtóranych „wcieleń”, które były fantazmatycznymi odpowiedziami na ugruntowujące terytorium bez-miejsce i konstytuujące jednostki nie-życie. Bez-miejsce i nie-życie razem stanowią pewne zasadnicze nieświadome uwikłanie, które rozumieć wypada jako warunki brzegowe wielu dziewiętnastowiecznych wypowiedzi i jako główny rys dziewiętnastowiecznej zdyslokowanej męskości. Można by to nazwać traumą założycielską, dochodzącą do głosu poprzez fantazmaty, pseudonimy, ezo-powe języki, a także rozmaicie skonstruowane wypowiedzi, w których trauma ta znajduje swój wyraz na różne sposoby – prymarnie warunkowane zapewne dialektyką jej wyparcia oraz jej uświadomienia.

Czas na uwagi końcowe. Powiedzieliśmy, że podległa nieprzekraczalnej dyslokacji męskość – obojętnie, czy dyslokacji rzeczywistej, realizującej się poprzez emigrację, czy też dyslokacji symbolicznej, dokonującej się w granicach terytorium jako emigracje wewnętrzne, akty eskapizmu, wycofywanie się w sfery prywatne itd. – zmuszona jest niejako do wytwarzania

---

<sup>16</sup> „Wszyscy ci pisarze – mówił Mickiewicz, komentując w wykładzie paryskim z 12 kwietnia 1842 roku epizody biografii literatów doby Oświecenia – pomarli w żalobie i rozpacz: to orszak pogrzebowy odprowadzający ojczyznę do grobu». Wśród nich najbardziej przejmujący obraz przedstawiał Książnin, który »na wieść o klęsce maciejowickiej dostał pomieszaną zmysłów. Włókł jeszcze długo smutny żywot, przeżył dziesięć lat w stanie zupełnego obłąkania«. Inni – Naruszewicz, Trembecki, Zabłocki – pogrążyli się w apatii i bezwładzie; zdaniem Mickiewicza dlatego tak się stało, że »nie mieli już dość odmienić swej natury, ale czuli głęboko, że nie wypełnili swego powołania«. Niezależnie od motywacji, jakie tym objawom przypisywał Mickiewicz, u niego i nie tylko u niego zarysowuje się przeświadczenie, że jest związek między historią i chorobą, że stan ojczyzny wpływa bezpośrednio na stan zdrowia obywateli, że upadek niepodległości może spowodować upadek tzw. zdrowych zmysłów. Potem będzie się krytycznie mówiło o »niezdrowym«, »chorobliwym« a nawet i »szalonym« polskim patriotyzmie. Dużo, bardzo dużo znajdzie się jego dowodów”. Zob. M. JANION: *Patriota-wariat*. W: EADEM: *Wobec zła...*, s. 11.

sobie fantazmatycznych sobowtórów przekraczających boleśnie dolegliwą dyslokację. Paradoksalnie jednak okazuje się, że dyslokacja wytwarza dalszą dyslokację, że niczego innego wytworzyć nie jest zdolna, oraz że fantazmatyczne podwojenie samo w sobie jest dyslokacją, jej najczystszą realizacją. Można tu jedynie zasygnalizować, że owo podwojenie wyrażone w terminach lacanowskich oznaczałoby upośledzenie sfery symbolicznej i wdzieranie się w jej miejsce sfery wyobraźniowej.

Okazało się, że dwa bardzo istotne teksty pierwszej połowy stulecia – *Pieśń Legionów Polskich we Włoszech* oraz *Dziady* część III – są tymi, które określają warunki brzegowe polskiej wyobraźni dziewiętnastego stulecia *en block* i opisują warunki, w których dochodzi do wytwarzania fantazmatycznych sobowtórów. Sam Mickiewicz w *Dziadach* wytwarza ich więcej niż jeden: ucieczka w idealną miłość romantyczną Gustawa, frenetyczny indywidualizm Konrada, mesjanizm księdza Piotra – to już trzy zasadnicze fantazmatyczne sobowtóry romantyczne. Dodajmy jeszcze zamaskowanego rycerza-agenta Konrada Wallenroda i samotnego ofiarnika-mesjasza znanego oczywiście z *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Wydaje się jednak, że owe trzy figury z *Dziadów* są zasadnicze dla romantycznej wyobraźni, w tym sensie, że wyczerpują główne możliwości ucieczki i przezwyciężenia bez-miejsca i nie-życia. To miłość romantyczna, wielki czyn i figura mesjasza. Reszta sprowadza się do kombinatoryki tych trzech głównych modeli. Chodzi tu też jednak i o to, a może przede wszystkim o to, że dziewiętnastowieczna historia terytorium przynosi dramatyczne przykłady rzeczywistego wcielania się „prawdziwych” ludzi w swe fantazmatyczne sobowtóry, bo w zasadzie jedynie tym można wyjaśnić niepodległościowe zrywy Polaków – potrzebą, bez względu na cenę, przezwyciężenia bez-miejsca i nie-życia. Wydaje się, że dopiero wpisanie powstań w ów psychoanalityczny model wyjaśnia istotową konieczność ich wzniecenia, konieczność, która starannie unikała racjonalnej kalkulacji rzeczywistych szans militarnych.

Za tekst-matrycę fantazmatycznych sobowtórów uznaliśmy *Dziady*. Warto teraz, w tym psychoanalitycznym kontekście, przyjrzeć się drugiemu zasadniczemu dziewiętnastowiecznemu

tekstowi, mianowicie *Lalce* Prusa, który – jak się wydaje – w pewnym sensie, z literackiego punktu widzenia przynajmniej, domyka ową historię fantazmatycznych podwojeń. Zauważmy, że *Lalka*, a w niej Wokulski i Rzecki razem, wypełniają wszystkie owe fantazmatyczne fabuły, plus jeszcze jedną, która pojawiła się wraz z pozytywizmem<sup>17</sup>, a mianowicie fantazmat organicznika i społecznika-idealisty. W ujęciu, które tu proponuję, pozytywista-organicznik także jest fantazmatycznym sobowtorem – świadczy o tym zresztą nie tylko postać Wokulskiego, lecz także na przykład postać Zaliwskiego z *Fachowca* Wacława Berenta – mężczyzny oszukanego przez fantazmatyczną grę.

Zarówno Wokulski, jak i Rzecki żyją wyłącznie jako swe fantazmatyczne sobowtóry, a problem polega na tym, że pod fantazmatyczną powłoką niczego ani nikogo nie ma. Dlatego obaj znikają ze świata przedstawionego z chwilą, gdy fantazmatyczne narracje, którymi obaj byli, rozpadają się. Gdy Wokulski drze tom Mickiewicza, jednocześnie drze – by tak powiedzieć – owe narracje, którymi sam jest. Rozdziera własnego sobowtóra i przekonuje się, że poza sobowtorem, poza tekstami, które go konstituowały, niczego nie ma. Scena ta jest jego właściwym pożegnaniem z tekstem, wyjściem poza. Cała reszta, mnożące się warianty jego losów są jedynie podzwonnym dla zdruzgotanych fantazmatów. Podobnie Rzecki. Jego właściwą śmiercią jest śmierć Napoleona III, reszta jest zaledwie konwencjonalną fabularyzacją. Na tym też polega siła *Lalki* jako powieści, która dosłownie rozbija całą fantazmatyczną przestrzeń dziewiętnastego wieku i w takim ujęciu można czytać zakończenie powieści. Po rozpadzie przestrzeni fantazmatycznej na scenie pozostają Szprot, Maruszewicz, „Ludzi nie zabraknie” – wołają obaj nad trupem Rzeckiego, oni jednak realizują inny model męskości, ten, który nazwalismy groteskowo-ironicznym. Stwierdzenie doktora Szumana: „Jak oni odchodzą”, otwiera pole dla tych, którzy bez większych kłopotów funkcjonować potrafią

---

<sup>17</sup> Marian PŁACHECKI twierdzi wszakże, iż i ten fantazmat ma swe wcześniejsze korzenie i wywodzi go przede wszystkim z pism Stanisława Staszica. Zob. IDEM: *Wojny domowe...* (rozdział zatytułowany „Praca organiczna” 1800–1880).

w przestrzeni bez-miejsca i nie-życia. Owo dolegliwe umocowanie terytorium im już nie przeszkadza, nie doskwiera, nie wywołuje konieczności wytwarzania fantazmatów. W tym sensie *Lalka* umożliwia zaistnienie takich postaci, jak na przykład Karol Borowiecki – bohater absolutnie uwolniony od wszelkich fantazmatycznych konieczności. To już jednak – jak się rzekło – inny model męskości.

Ale dzieje się tu też coś więcej. Otóż, starcie z horyzontu wyobraźni fantazmatycznych sobowtórów, otwarcie nieodróżnianej miazgi bez-miejsca i nie-życia oraz wynikająca z takiego otwarcia konieczność jej eksploracji wiedzie nas do problematyki uwięzionych ciał. Odkąd bowiem zniknęły fantazmaty przewycięzające koszmar bez-miejsca i nie-życia, wszystko zaczyna podlegać działaniu braku, jego ugruntowującej sile. Degradacja duchowa pociąga za sobą degradację ciał, a degradację tę opisze, zarazem czule i bezlitośnie, Maria Konopnicka w *Obrazkach więziennych*. Posłuchajmy na koniec, co dzieje się z męskim ciałem „rzeczywistym” (Konopnicka podkreśli, że chodzi tu głównie o ciała mężczyzn), ciałem żyjącym całkowicie poza przestrzenią fantazmatyczną, ciałem, które nie ma i nigdy nie miało swego sobowtóra. Oto, co daje się wyczytać z takiego ciała, niczym z tekstu, z ciała zamieszkującego bez-miejsce i wiodącego więzienne nie-życie:

Aresztanci chodzili po dwóch, po trzech, na pięty sobie niemal następując. Większa ich część miała piersi zapadłe i pochylone grzbiety, na których siwe więzienne kapoty wisiały jakby na kołkach.

Najcharakterystyczniejszą cechą więźnia jest jego postawa. Przy pewnej wprawie można po niej od pierwszego rzutu oka poznać długość odcierpianej kary, tak właśnie jak się po zębach wiek koni poznaje.

Jednorocznicy różnią się pomiędzy sobą znacznie chodem, ruchem rąk i ramion, sposobem trzymania głowy i noszenia siwego kubraka, sztywnością szyi, nawet trybem wykręcania się na zawrotach drogi. Drugorocznicy mają wszyscy nagięte grzbiety i kark, jakby wyłazący naprzód z kołnierza.

Różnice ruchów zacierają się pomiędzy nimi; najsilniejsi tylko zachowują właściwą sobie postawę jeszcze w trzecim



roku. Po tym terminie wszyscy się upodabniają. Człowiek przestaje istnieć jako indywiduum, a zamienia się w część tej szarej, bezbarwnej, bezkształtnej masy, która się nazywa ludnością więzienną. Nogi więźnia stają się wtedy kabłąkowate i wątle; ustawione przy sobie stopy rozwierają się pod kątem coraz prostszym; naprzód wygięte kolana drżą nieraz widocznie, chód bywa ciężki, wlokący się, ruchy niedołężne, powolne, a ręce wiszą po obu bokach ciała jakby nadmiernie wydłużone i wyruszone ze stawów. Rzecz dziwna, przeobrażeniu temu podlegają głównie mężczyźni. Kobiety wszystkie prawie zachowują nienaruszoną odrębność swoją przez długie lata i dopiero najstarsze, po wielokrotnych powrotach dogasające tu aresztantki ulegają niwelującemu wpływom więziennego życia.

Po ruchach i postawie idzie cera. Ta w pierwszym roku bywa biała, śniada, krwista nawet, podlega momentalnym zmianom zabarwienia i w ogóle ma silniejsze, cieplejsze tony. W drugim roku więdnie i żółknie bardzo szybko, skóra wątleje i nabiera pergaminowej suchości i martwoty; w trzecim rzuca się na nią jakiś cień zielonkawy, zwłaszcza około uszu, ust i oczu, niekiedy barwa żółta, oleista, cień ten przemaga, szczególnie na skroniach i czole, które się nieraz tak świeci, jakby napuszczone tłuszczem. W dalszych latach twarz więźnia staje się rozmiękną, przybiera barwę ziemistą i jest wybornym dokumentem do słów Genezy opiewających, iż człowiek ulepiony został z gliny i z mułu ziemi.

Trzeciorzędą w charakterystyce zewnętrznej więźnia cechą jest wyraz oczu, spojrzenie. U pierwszorocznych bywa ono zwykle ruchliwe, latające, niespokojne, gorączkowe. Zapalają się w nim i gasną blaski niespodziane, iskry przelotnych wzruszeń, obaw, pomysłów, zalegają je cienie nagle, głębokie, z siwych czyniąc źrenice zielone, z modrych – czarne. W drugim roku źrenica więźnia blednie, mąci się, zeszkliwia i upodabnia do stojącej w błotnym dole wody. W trzecim matowość spojrzenia wzrasta z dniem każdym, oczy kołowacieją i jakby zaokrąglają się w orbitach, a z głębi ich wзира ogólne zniedołężnienie albo zwierzęca złośliwość. Z biegiem czasu rozwija się to aż do idiotyzmu w jednym kierunku, aż do prawdziwie małpiej przebiegłości w drugim. Idiotyczne spojrzenie godzi się bardzo dobrze ze spleśniałą jakby cerą więźnia i zwykle z nią chodzi w parze. Bywają wszakże wyjątki, a kiedy

w gliniastej, rozmięklej twarzy zagorzeją żrenice posępny,  
czerwonawym ogniem, zjawisko to bywa straszne i zwykle się  
kończy jakąś katastrofą<sup>18</sup>.

Z tej więziennej przestrzeni, z tego degradującego wszystko  
świata nie ma – jak pamiętamy – ucieczki. Ale i tego mało, bo  
po złapaniu uciekiniera sami więźniowie proszą naczelnika wię-  
zienia o prawo wymierzenia mu kary, po czym skwapliwie ją  
wykonują:

– Niech już wielmożny pan na nas się ubezpieczy. – Pokło-  
nił się Wiewióra. – Już my go tam oporządzić, co by mu się  
odechciało na drugi raz. Już my go... [...] pacholki popchnęli  
Cygana, a deputacja przystąpiła do ucałowania ręki „wiel-  
możnego”, który teraz dopiero mógł swobodnie zapalić  
cygaro i przejrzeć dzienniki. W chwilę potem na górnym  
korytarzu rozległ się krzyk ostry, przeciągły. [...] Cygan [...]  
zaraz po egzekucji swojej stracił przytomność, a potem wpadł  
w taką gorączkę, że go jeszcze tej samej nocy do lazaretu prze-  
nieść musiano. Leżał tydzień, leżał dwa tygodnie, płuł, kasz-  
lał, kwękał, skarżył się, że go w piersiach, to w plecach kłuje  
i wychudł strasznie. Zwlókl się nareszcie ze swego tapczana  
i pochylony, zestarzały, więcej do cienia niż do człowieka  
podobny, pod numer poszedł. Ale tu pogorszyło mu się rap-  
townie. Dostał dreszczów, gorączki, krew mu się ustami rzu-  
ciła, aż trzeciej nocy umarł nad ranem, nie obudziwszy ani  
jednym jękiem żadnego ze swoich sąsiadów<sup>19</sup>.

W ten sposób – w planie symbolicznym – Konrad, urodzony  
w celi 1 listopada roku 1823, przeszedłszy długą drogę więzienną,  
znajdujący się już poza jakąkolwiek fantazmatyczną przestrze-  
nią, pogrążony bez reszty w bez-miejsu i wiodący karcelarne  
nie-życie, zmasakrowany przez swoich współwięźniów, umiera  
jako bezimienny Cygan, czyli tułacz bez własnej ziemi i ojczy-

---

<sup>18</sup> M. KONOPNICKA: *Obrazki więzienne. 1. Podług Księgi*. W: EADEM: *Pisma zebrane. Nowele. T. 3: Opowiadania. Szkice. Obrazki*. Red. A. BRODZKA. Warszawa 1974, s. 317–319.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 326–328.

zny, w opowiadaniu Konopnickiej w roku 1887. I to jest jeszcze jeden powód, dla którego w polskiej wyobraźni męskie fantazmatyczne sobowtóry powracają zazwyczaj pod postacią upiora – nieumarłego.

## Kronos na brygu Banbury

Chciałbym na początku zaryzykować tezę, że *Zdarzenia na brygu Banbury* są tekstem nieinterpretowalnym. Chciałbym też mocno zaakcentować, że chodzi mi wyłącznie o to właśnie opowiadanie, zaś dalszych tez i ustaleń interpretacyjnych zawartych w niniejszym szkicu nie należy ekstrapolować na inne utwory Gombrowicza. Powody tego wyosobnienia *Zdarzeń na brygu Banbury* spróbuję w dalszym ciągu wykazać.

W żadnym razie nie chodzi mi o to, że *Zdarzenia na brygu Banbury* są w jakiejś mierze niedointerpretowane lub że zostały przez kogoś nadinterpretowane. Rzecz w tym, że opowiadanie to jest nieinterpretowalne ze swej istoty – jeśli można się posłużyć tak staroświeckim terminem. Nie chodzi mi także o unieważnienie wcześniejszych interpretacji *Zdarzeń...*, ani też o wejście z nimi w polemikę. Chciałbym wskazać jedynie, że w obliczu wspomnianej istotowej nieinterpretowalności tego tekstu, którą za chwilę spróbuję bliżej określić, jego dotychczasowe interpretacje rozgrywają się ponad tekstem lub obok niego, unieważniając niejako jego wspomniany nadrzędny parametr. Inaczej mówiąc, poczynione do tej pory interpretacje *Zdarzeń...* są często bardzo udanymi próbami zredukowania lub pominięcia logiki sprzeczności, jaką według mnie opowiadanie to się rządzi, i uczynienia z niej czegoś zupełnie jej przeciwnego, mianowicie logiki sensu wyprowadzonej ze stabilnej tożsamości myślącego ja. Za Rolandem Barthes'em (rzecz jasna) odróżniam w tym miejscu tekst od dzieła, zaś do opisu tekstu przywołuję jego kategorię *signifiance*. Barthes, wyjaśniając, co to jest sig-

*nifiance*, pisze między innymi, że wymyka się ona logice *ego* – *cogito* i opowiada się za innymi rodzajami logiki, np. logiką *signifiant* lub logiką sprzeczności<sup>1</sup>. Według Barthes'a – można się więc domyslać – istnieje wybór: czytając (pisząc), mogę wybrać logikę *ego* – *cogito* przeciwko logice *signifiant* lub logice sprzeczności – zyskuję wtedy kontrolę nad sensem, tracę natomiast przyjemność tekstu, a w zasadzie tekst jako taki. Albo na odwrót: mogę wybrać logikę *signifiant* lub logikę sprzeczności przeciw logice *ego* – *cogito*, w wyniku czego utracę kontrolę nad sensem, zyskując przyjemność tekstu. Ważną kategorią jest tu także *przepływ* – słowo to Barthes zarezerwuje dla opisu tekstu („Tekst – pisze – [...] to przepływ, wędrowanie”<sup>2</sup>). Rzecz jednak w tym, że cechą szczególną opowiadania Gombrowicza jest to, że jest ono tekstem, który nie poddaje się zamianie w dzieło, tekstem, którego sensu nie da się ustabilizować. Chociaż jest to właściwość każdego tekstu literackiego, to zaryzykowałbym stwierdzenie, że *Zdarzenia...* byłyby tu wypadkiem granicznym, swoistym zaprzeczeniem dzieła, by tak powiedzieć, tekstem pozbawionym możliwości dzieła.

Dlaczego tak jest? Odpowiedź, niespecjalnie rewelacyjna, brzmi: opowiadanie Gombrowicza jest snem, z tym, że nie jest snem spisany *ex post*, lecz snem, który się właśnie śni, jakby w pewnej teraźniejszości swego własnego śnienia się i bez jakichkolwiek opóźnień, jakby był doświadczeniem pozbawionym tego niezbędnego opóźnienia, które warunkuje doświadczenie gotowe do świadomego językowego wyartykułowania, a nawet uświadomionego świadczenia o sobie. Snem, który świadczy o sobie, poprzedzając swe własne doświadczenie. Dobrze pamiętamy:

Wejdz w sferę snu. Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze 20 stron. Potem przeczytaj. Na tych 20 stronach znajdzie się może jedna scena, kilka pojedynczych zdań, jakaś metafora, które wydadzą ci

---

<sup>1</sup> Korzystam z obszernego omówienia tej problematyki oraz parafrazuję wypowiedzi Barthes'a według szkicu (ilustrowanego autorskimi przekładami fragmentów) Krzysztofa KŁOSIŃSKIEGO (*Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11–26).

<sup>2</sup> Ibidem, s. 15.

się podniecające. Napisz więc wszystko jeszcze raz, starając się, aby te podniecające elementy stały się osnową – i pisz, nie licząc się z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia potrzeb twojej wyobraźni<sup>3</sup>.

*Zdarzenia...* napisane są tymczasem tak, jakby wyjście ze sfery snu w ogóle nie nastąpiło, przeciwnie – jakby opowiadanie pozostało w onirycznej sferze podnieceń, w metonimicznej logice pragnienia.

Sen zapisany *ex post* zawierałby już pewne elementy interpretacji – zawsze tak opowiadamy sny, od razu racjonalizując i porządkując chaotyczne wspomnienie. Tymczasem swoje opowiadanie Gombrowicz napisał tak, aby nie było ono ani zapisem snu, ani jego w jakikolwiek sposób zracjonalizowanym wspomnieniem, lecz śnieniem samym w sobie, śnieniem w stanie czystym. Fakt ten zasadniczo odróżnia *Zdarzenia...* od innych tekstów Gombrowicza, nawet tych, które w jawny lub ukryty sposób posługują się poetyką oniryczną. Chodzi mi tu w pierwszej kolejności o czas gramatyczny: nie możemy w przypadku *Zdarzeń...* powiedzieć: śniło się, możemy powiedzieć, że się śni, każda kolejna konkretyzacja tego opowiadania jest więc wejściem w świadczenie pozbawione do-świadczenia, lub – inaczej mówiąc – w czystą *signifiance*, czyli w przepływ nieustabilizowanych, często sprzecznych sensów podległych logice *signifiant* i przylegających do siebie na zasadzie metonimicznych związków zachodzących pomiędzy *signifiant* i to w takim oddaleniu od *signifié*, że nie sposób ich w opowiadaniu uchwycić. Tymczasem – jak wiemy – aby można było podjąć próbę zrozumienia przynajmniej w części tego, co się śni, lub raczej tego, co się przyśniło, trzeba by najpierw *Zdarzenia...* opowiedzieć sobie tak, jak zwykle opowiada się sen, czyli być wyposażonym zarówno w pamięć danego snu, choćby fragmentaryczną, jak również w pamięć jawy sen poprzedzającej, posiadać – inaczej mówiąc – dającą się jakoś odpamiętać biografię poprzedzającą sen oraz po nim następującą, jakieś wieloaspektowo złożone biograficzne *continuum* zwane potocznie życiem. Kłopot w tym,

---

<sup>3</sup> W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1988, s. 124–125.

że brak nam możliwości takiego właśnie skontekstualizowania *Zdarzeń*....

Wydaje się, co warto zaznaczyć, że przynajmniej dwóm wcześniejszym interpretatorkom *Zdarzeń*... ów brak w jakiś sposób doskwierał – mam na myśli Marię Janion i Ewę Graczyk<sup>4</sup> – skoro czytały *Zdarzenia*... łącznie z opowiadaniem *Przygody*, jakby w przekonaniu, że *Zdarzenia*... wymagają zewnętrznego naświetlenia, że nie są interpretacyjnie samowystarczalne i że, aby przemówić, potrzebują stojącego obok nich innego tekstu Gombrowicza, do którego byłyby w jakimś aspekcie podobne. W obu interpretacjach – mówiąc najogólniej i bez wchodzenia w szczegóły – *Przygody* niejako wyznaczają temat (wielorako określany między innymi jako podróż, ucieczka, koszmar, dramat egzystencji, skomplikowany erotyzm), zaś *Zdarzenia*... pozwalają ów temat niuansować i dodatkowo go waloryzować, badaczki zwracają uwagę na podobieństwa mimo różnic. Sytuacja ta sprawia, zapewne wbrew intencjom Janion i Graczyk, że *Zdarzenia*... mimowolnie stają się tekstem niesamodzielnym, ale i nieuchwytnym poza kontekstem *Przygód* – stają się ostatecznie, i tu wracam do początku, tekstem nieinterpretowalnym, niemożliwością dzieła i jego źródłową nieobecnością.

Inną, bardzo interesującą próbą interpretacji opowiadania Gombrowicza jest tekst Tomasza Kaliściaka zatytułowany *Statek odmieńców, czyli o marynarskiej fantazji Witolda Gombrowicza*, który krąży wokół paniki homoseksualnej, czyniąc z niej – zapewne jak najśluszniej – główny temat opowiadania. Kaliściak przekonująco dowodzi, że *Zdarzenia*... są literacką translacją problematyki paniki homoseksualnej charakterystycznej dla dynamicznych transformacji tradycyjnych modeli męskości zachodzących w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Wyraża też wątpliwość co do statusu przedstawionych w opowiadaniu (i tytułowych zarazem) zdarzeń: „Trudno ocenić – pisze – co zdarza się na brygu Banbury naprawdę, a co jest wytworem rozbudzonej wyobraźni narratora. Realizm zda-

---

<sup>4</sup> Por. M. JANION: *Dramat egzystencji na morzu*. W: W. GOMBROWICZ: *Zdarzenia na brygu Banbury. Przygody*. Gdańsk 1982 oraz E. GRACZYK: *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Gdańsk 2004, s. 24–40.

rzeń jest tu wysoce umowny i zniekształcony przez nieświadome pożądanie, dlatego też mamy znacznie większy wgląd w aurę umysłu Zantmana niż w rzeczywistość zdarzeń”<sup>5</sup>. Wątpliwość ta, przywołująca zaniechany przez pisarza podtytuł opowiadania i będąca zarazem świadectwem niemożności odpowiedzi na pytanie o ontologię tekstu Gombrowicza, powinna prowadzić do pytania o Zantmana, ponieważ to na nim, jako na podmiocie, jak i na przedmiocie wypowiedzi, spoczywa – by tak powiedzieć – ontologiczna odpowiedzialność za cały tekstowy komunikat. Translacja pewnych sensów tekstu literackiego na ich psychoanalityczne korelaty uwzględniać zaś powinna translację wcześniejszą, translację poprzedzającą opowiadanie, to znaczy translację nieznaną nam doświadczeń pisarza na tekst opatrzonego jego sygnaturą i tytułem *Zdarzenia na brygu Banbury*. Zbliżyliśmy się więc do pytania o pierwszą translację wyprzedzającą i poprzedzającą tekst, lecz jednocześnie jakoś w tym tekście zakodowaną, jak szyfr bez klucza lub jak gra o zapomnianych regułach. Owa translacja byłaby zatem translacją czegoś nieznanego, czegoś, do czego nie mamy dostępu, translacją na logikę sprzeczności marzenia sennego znanego nam jedynie pod postacią swej własnej synekdochy zatytułowanej *Zdarzenia na brygu Banbury*, która byłaby znaną częścią jakiejś nieznaną całości. Pierwsza translacja uchyla pytanie o realizm komunikatu, ustanawia je natomiast w nieznanym przestrzeni jego genezy: jakie realne i – co równie ważne – czyje realne znajduje się u początku onirycznego jako swego przekształcenia? Jak widać, problematyzuję tu kwestię rzeczywistego podmiotu wypowiedzi, przywołuję staroświeckie pytanie o autora, pytam o kod nadawczy, wiedząc doskonale, że jest on nie do odnalezienia. Wiem jednocześnie, że pytanie to muszę postawić, chociażby ze względu na to, że niedługo po opublikowaniu *Pamiętnika z okresu dojrzewania* Gombrowicz dość konsekwentnie zaczyna siebie samego wprowadzać w swoje teksty jako ich wykreowane centrum, objawiające się w migotliwych i problematycznych wcieleniach, roz-

---

<sup>5</sup> T. KALIŚCIAK: *Statek odmieńców, czyli o marynarskiej fantazji Witolda Gombrowicza...* W: *Literatura popularna*. T. 1: *Dyskursy wielorakie*. Red. E. BARTOS, M. TOMCZOK. Katowice 2013, s. 342.



mnażać role, mieszać style, opatrywać samego siebie, swą stabilną podmiotowość, licznymi znakami zapytania. Pytanie jest więc takie: czy nie robił tego też w tekstach poprzedzających *Ferdydurke*, tyle, że w sposób mniej oczywisty, poprzez zastępowanie imienia własnego jego licznymi pseudonimami, w tym pseudonimem Zantman? Pytanie to jest istotne także dlatego, że oniryczność *Zdarzeń...*, fakt, że chodzi tu o śniący się sen, stawia problem modalności tego tekstu, sprawia, że należy zapytać o to, kto śni ten sen. Jeśli bowiem mówimy na przykład o lęku, którego swoistym zakrywającym przekodowaniem jest opowiadanie (zakrywającym, bo jest czymś do odkrycia, czymś, czego nie widać), zdajemy sobie jednocześnie dobrze sprawę, że ktoś ów lęk przeżywa, ktoś jest jego nosicielem, lęk stanowi o głębokich podstawach czyjejs konkretnej egzystencji, chodzi o jakieś/czyjeś „ja” gruntujące w lęku. Ponieważ jednak mamy do czynienia ze snem, a nie jawą, inaczej mówiąc – z komunikatem nadanym wedle logiki sprzeczności i logiki *signifiant*, to trzeba tekst Gombrowicza rozpoznać jako zniekształcenie znajdującego się u jego podstaw lęku; zniekształcenie, ponieważ śnienie implikuje cenzurę senną, ta zaś odsyła do pytania o to, co podlega cenzurze, a także – kto jest swoim własnym cenzorem.

Freud w *Objaśnianiu marzeń sennych* pisze, że cenzura senna „zaczernia [...] niezrozumiałym mamrotem” to, co stanowi rzeczywistą treść marzenia sennego. Zniekształcenie (które „odwraca wszystko na nice”<sup>6</sup>) wiedzie wprost do przeinaczenia – *Zdarzenia na brygu Banbury* byłyby więc w takim ujęciu zniekształconym przekręceniem, owym „niezrozumiałym mamrotem” – oto wszystko, co mamy do dyspozycji, czyli wszystko, co możemy przeczytać. Wracając więc do problemu ramy modalnej i łącząc ją z działaniem zniekształcająco-przekręcającej cenzury sennej, możemy powiedzieć – jak sądzę – że to właśnie cenzura senna, rozumiana tu, według lekcji Freuda, jako pewna dynamiczna procesualność działająca na samej granicy oddzielającej nieświadome od świadomego, stanowi właściwą ramę modalną opowiadania Gombrowicza, powodując – powtórzmy

---

<sup>6</sup> S. FREUD: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996, s. 135–136.

– że mamy do czynienia z niezrozumiałym mamrotaniem, które dochodzi do głosu w miejsce czegoś innego, co nie zostało wypowiedziane. Opowiadanie będące w całości zniekształconym przekręceniem jest zarazem czymś zamiast czegoś innego, tekstem przykrywającym inny tekst, który jest z nim jednak najgłębiej związany, a jednocześnie jest wszystkim tym, co jest wypowiedziane. Fakt, że nie mamy dostępu do tego wszystkiego, co poprzedza/poprzedzało zniekształcające przekręcenie – i tu znów wracam do początku – stanowi o źródłowej nieinterpretowalności tego opowiadania. Dochodzimy w tym miejscu także do wyjaśnienia, czym była owa pierwotna translacja lęku i pragnienia – oto jest ona zniekształcająco-przekraczającym działaniem cenzury sennej sytuującym się w przestrzeni granicznej między nieświadomym i świadomym, tekst zaś z tego wynikający, tekst opowiadania, to zatem miejsce niewypowiadalnej granicy, ruchu, czystego przejścia, właśnie stąd bierze się nieinterpretowalność: z ruchu *signifiants*, które w nieskończoność oddalają się od stabilnych *signifié*. Gdy więc na drodze interpretacji próbujemy ustabilizować w jakiś sposób znaczenia, porzucamy tym samym *signifiance* opartą na logice sprzeczności i przekraczamy modalność, opuszczamy teren tekstu i zamykamy sobie wszelki dostęp. Postępując zaś odwrotnie, pozostajemy w granicach tekstu, lecz skazani jesteśmy przez to na całkowitą niemożność ustabilizowania znaczeń. Wynikającą stąd źródłową nieobecność dzieła można by opisać znaną metaforą Michela Foucaulta z *Przedmowy do „Historii szaleństwa”*, mam na myśli metaforę „szumu podziemnych owadów”<sup>7</sup>. Można by, gdyby nie fakt, że zdanie bardzo podobne znajdujemy w opowiadaniu Gombrowicza, gdy mowa jest o „nocnym brzęczeniu i rojeniu”, które słychać przez podłogę kajuty. Szum ów należy do porządku *signifiance*, wyłowienie go, zatrzymanie jego ruchu byłoby znów tym, czego próbuję tu unikać – porzuceniem tekstu.

Przechodzę teraz do słabych wniosków. Sądzę mianowicie, że wraz z *Kronosem* otrzymaliśmy daleki raczej i niepewny,

---

<sup>7</sup> M. FOUCAULT: *Szaleństwo i nierozum. Przedmowa do „Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu”*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 140.

lecz zarazem jedyny i zapewne też ostatni możliwy wgląd w owo realne, poprzedzające zniekształcająco-przekręcającą pracę cenzury sennej, wyznaczającej granice tekstu opowiadania. Skłaniałbym się więc w stronę stwierdzenia, że sen śniony przez bohatera mógłby być potraktowany jako sen Gombrowicza. Wskazuje na to w pierwszej kolejności swoista buchalteria seksualna (na marginesie podkreślić wypada, że Ewa Graczyk wskazywała na ten aspekt tekstu, nie mając jeszcze – w czasie, gdy pisała swą książkę – dostępu do *Kronosu*<sup>8</sup>) podsumowująca na kartach *Kronosu* każdy kolejny rok, niepomijająca kontaktów seksualnych, za które Gombrowicz płacił, sumująca zbliżenia z kobietami i z mężczyznami. Zauważmy, że opowiadanie dokonuje dwóch równoległych zniekształceń: po pierwsze nieprzyzwoitość i zbrudzenie zamienia w przyzwoitość i czystość: czysty i niewinny jest Zantman, czyszczenie – pokładu, części ciała – odbywa się jako czynność natrętna i skazana jest na niepowodzenie; po drugie buchalteria seksualna zamienia się w opowiadaniu w swój rewers, w buchalterię – by tak powiedzieć – antyseksualną. Zantman wszak płaci marynarzom za powstrzymywanie się od kontaktów homoseksualnych.

*Kronos* ukazuje także pewną dysproporcję widoczną we wzmiankowaniu o postawie wobec mężczyzn i wobec kobiet. O ile mężczyzn wspomina/wymienia raczej neutralnie, o tyle kobiety często określa pejoratywnie („służąca”, „histeryczka”, „w pociągu inna głupka”, „I ta z nogami w pantoflach gumienych”, „Ta jakaś, której nie mogłem zgwałcić”, „jedna chciała się puszczać, przyznała, nogi jej śmierdziały”, lub wulgarnie „ta kurwa, gdy wzywano »Wodzu, prowadź na Kowno«,”, „Kurwa z tryprem”<sup>9</sup> itd.). Oczywiście, bez żadnej pewności, można jednak zaryzykować stwierdzenie, że sennym ekwiwalentem sygnalizowanego tu stosunku do kobiet, jego symboliczną kondensacją mogłaby być mianowicie wyciągnięta przez marynarzy na pokład statku samica wieloryba, stanowiąca ciało gatunkowo obce i zarazem monstrialne.

---

<sup>8</sup> E. GRACZYK: *Przed wybuchem wstrząsnąć...*, s. 37.

<sup>9</sup> W. GOMBROWICZ: *Kronos*. Kraków 2013, cytaty pochodzą ze stron 24–54.

Takimi oto – jak zaznaczyłem – słabymi wnioskami chciałbym zakończyć krótki ten wgląd w materię *Zdarzeń na brygu Banbury*. Nasuwają się jednak jeszcze pewne wnioski natury ogólniejszej, dotyczące – po publikacji *Kronosu* – ustanawiających się na nowo relacji wewnątrz dzieła Gombrowicza.

Narzekamy na nudę *Kronosu*, wychwalamy bogactwo *Dziennika*. Nie wiem dlaczego. W *Kronosie* dochodzi do głosu pokusa sprowadzenia życia do kilku najprostszych parametrów, zapisanych w chronologicznym szeregu, już po zastosowaniu brzytwy Ockhama, bez mnożenia bytów ponad miarę. Sprowadzenie wszystkiego do prostych, najprostszych elementów – najprostszych, ale może jedynych naprawdę pewnych, niepodważalnych, wyznaczalnych, niewątpliwych, choć – jak wszystko – nietrwałych, przemijających jak samo życie: gdzie byłem, kogo spotkałem, gdzie mieszkalem, z kim odbyłem stosunki seksualne, ile zarobiłem, co sobie kupiłem, co mnie bolało, jak bardzo, na co chorowałem. Koncentracja na serii niepodważalnych konkretów przypomina nieco takie oto uwagi Georges'a Pereca z eseju *Przybliżenia czego?*:

Tym, co do nas zawsze przemawia, to – jak mi się wydaje – wydarzenie, niezwykłość, nadzwyczajność [...]. Wydarzenie musi być podszyte skandalem, skazą, niebezpieczeństwem, jak gdyby życie nie mogło przejawiać się inaczej jak poprzez spektakularność, jak gdyby to, co wymowne i znaczące, zawsze musiało być anormalne: katastrofy naturalne, historyczne wstrząsy, społeczne konflikty, polityczne skandale... [Tymczasem to – dop. F.M.] co się dzieje naprawdę, co przeżywamy, reszta, cała reszta, gdzie to jest? To, co się dzieje każdego dnia i z każdym dniem powraca: banalność, codzienność, oczywistość, pospolitość, zwyczajność, podzwyczajność, rutynowość, szmer, jak to sobie uzmysłować, jak to zgłębić, jak to opisać? [...]

Być może chodzi o stworzenie w końcu podwalin naszej własnej antropologii, która o nas opowie [...].

To, co należy zgłębić, to cegła, beton, szkło, nasze zachowanie przy stole, nasze przyrządy, nasze narzędzia, nasz harmonogram, nasz rytm. Zgłębić to, co od wieków przestało nas dziwić. Żyjemy, oddychamy, przemieszczamy się, otwieramy

drzwi, schodzimy ze schodów, siadamy za stołem do posiłków, kładziemy się spać do łóżek. Jak? Gdzie? Dlaczego?”<sup>10</sup>

Można by więc jak sądzę powiedzieć, że o ile *Dziennik* reprezentuje nadzwyczajność, o tyle *Kronos* – spowszedniałą i banalną podzwyczajność.

Ostatecznie więc, jeśli nasze życie jest tym, o co pyta Perec, ale i tym, co w *Kronosie* rejestruje Gombrowicz, jeśli sprowadza się ono do sumy odpowiedzi na te proste pytania, wtedy nasze życie jest niejako *Kronosem*. Jeśli zaś pomyślimy, że może być ono feerią myślowego bogactwa oprawnego w migotliwą ramę literatury, jeśli uznamy, że stanowią je miny, maski, konwencje, wrażenia, namnażające się opracowania naszej niepewnej podmiotowości – wtedy życie bardziej przypomina *Dziennik*. Sądzę, że dylemat, czy raczej kontrapunkt, który się tu wyłania, jest nieredukowalnym kontrapunktem naszej egzystencji, jej niepewną siebie i pozbawioną syntezy dialektyką, która zawsze – Gombrowicz tej wiedzy nam nie szczędzi – kończy się jednak. Wielkość Gombrowicza, jeszcze jedna, ostatnia być może jego wielkość, na tym polega, że pozostawił nam ów kontrapunkt jednocześnie w stanie czystym i nierozwiązanym, także nierozwiązywalnym. Odkrycie zaś tego kontrapunktu zachęca do poszukiwania go w dziele Gombrowicza, poszukiwania z *Kronosem* w rękę.

---

<sup>10</sup> G. PEREC: *Przybliżenia czego?* W: IDEM: *Urodziłem się. Eseje*. Przeł. M. ŁAWNICZAK. Kraków, s. 107–108.

# Niewidzialna *Operetka* Witolda Gombrowicza Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej\*

## I

Istnieją dwie *Operetki* Witolda Gombrowicza<sup>1</sup>. Co najmniej dwie – można byłoby bowiem to zdanie od razu skorygować i stwierdzić, że istnieje wiele *Operetek*: ostateczny tekst opublikowany wraz z III tomem *Dziennika* w roku 1966, ponadto zachowane w papierach pisarza zapiski dokumentujące poszczególne etapy pracy nad tą sztuką czy liczne notatki z różnych lat. Jest też tzw. *Operetka I* oraz niedokończona sztuka, a w zasadzie ciąg scen znany jako *Historia*, który badacze najczęściej łączą z *Operetką*<sup>2</sup>, traktując ją jako – jeśli można tak powiedzieć – historiozoficzną

---

\* Tekst napisany w ramach grantu NCN 2013/08/A/HS2/00058 pt.: „Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności”.

<sup>1</sup> Tekst ten nie powstałby, gdyby nie cztery dyskusje panelowe, które odbyły się w kwietniu 2015 roku przy okazji premiery *Operetki* w reżyserii Jerzego Lacha, która miała miejsce w Warszawskiej Operze Kameralnej. Dzięki tym dyskusjom, w których wzięli udział między innymi Rita Gombrowicz, Ewa Graczyk, Józef Olejniczak, Jerzy Jarzębski, Piotr Kłoczowski, Janusz Margański i Andrzej Zieniewicz, zrozumiałem sztukę Gombrowicza na nowo. A zatem zrozumiałem ją – jak to zwykle bywa – poniewczasie, ponieważ sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu. Tekst niniejszy jest więc zapisem owych niewczesnych i niepewnych siebie aktów zrozumienia. Uczestnikom tych dyskusji chciałbym też w tym miejscu serdecznie podziękować, bardzo wiele się bowiem od nich na temat *Operetki*, i – szerzej – Gombrowicza, dowiedziałem i nauczyłem.

<sup>2</sup> Zob. K. JELEŃSKI: *Od bosości do nagości (O nieznanej sztuce Witolda Gombrowicza)*. W: W. GOMBROWICZ: *Dramaty*. Kraków 2015.

flankę operetkowych przymiarek. Wszystkie te teksty – przyznać trzeba, że krętymi drogami – wiodą jednak do ostatecznej wersji tekstu z 1966 roku i stanowią, może nie zamkniętą (zdecydowanie nie), lecz na pewno nieciągłą ciągłość pewnych tematów, motywów i postaci (czy też raczej znaczących imion) wraz z ich czasem radykalnymi przekształceniami. Wszystkie te teksty dla potrzeb niniejszych rozważań nazwałbym ogólnie *Operetką* widzialną. Istnieje jednak, moim zdaniem, jeszcze inna *Operetka*, niewidzialna, której wydobyć na jaw spod *Operetki* widzialnej określa ambicję tego tekstu.

Na początek zająć się wypada *Operetką* widzialną, traktując ten tekst – od razu – jako wewnętrznie pęknięty bądź też nierozstrzygalny. Niezmiernie trudno jest bowiem pogodzić, po pierwsze, raczej otchłanną historiozoficzną problematykę, którą widzimy w sztuce przez cały czas jej trwania, z – po drugie – nakładającą się na historiozofię dość szczególnie traktowaną przez Gombrowicza problematyką stroju i mody, wchodzącą w dialektyczne napięcia z nagością, i wreszcie – po trzecie – z pojawiającą się w wielkim finale nagą Albertynką, która przez swoje nieoczekiwane zjawienie się stanowi nie tylko reżyser-ski koszmar (Albertynka jest wedle didaskaliów i wedle swych zaprojektowanych zachowań, jak i wypowiedzanych słów nieletnia – Jan Błoński utrzymuje na dodatek, że jest także dziewczą, co, w świetle jej kontaktów ze Złodziejaszkiem, nie wydaje się aż takie pewne – jednakże w finałowej scenie obsadza się w tej roli kobiety przynajmniej pełnoletnie, gdyż nieletniej reżyserowi rozebrać na scenie nie wolno, co z kolei stoi w sprzeczności z intencją Gombrowicza), lecz także w równym stopniu koszmar interpretacyjny, na dodatek jeszcze – być może jeszcze trudniejszy do określenia – koszmar męskiej erotyki, męskich podnieceń.

A zatem jeszcze raz: pierwszy akt przedstawia zdarzenia sprzed Wielkiej Wojny i sprzed rewolucji bolszewickiej, akt drugi to historyczne kataklizmy w swym dzianiu się, akt trzeci to świat po dwóch wojnach, po rewolucji, po Zagładzie i zagładzie. Ale to wszystko widzimy poprzez operetkowy filtr: przygotowania do balu, który ma być zarazem pokazem mody; bal/pokaz mody, który – by tak powiedzieć – wymyka się spod

kontroli; ruiny po nieudanym balu; ludzie zamienieni w rzeczy błakają się po drogach wygnania, udają, że ich nie ma, ale przecież jednak są. Aż dziw, że żadna z postaci pierwszego aktu nie zginęła „po drodze” do aktu trzeciego, przeciwnie, wszyscy przeżyli, a przecież historia ma za sobą wszystkie paroksyzmy pierwszej połowy XX wieku, kilkadziesiąt milionów ofiar. Rozumiemy, że w świecie operetkowym się nie ginie. I wtedy pojawia się, a właściwie wychodzi z trumny, naga Albertynka, która ma być – czym? Nadzieją na odrodzenie, pochwałą (apoteozą – czytamy w didaskaliach – czyli ubóstwieniem) młodości (nową, dwudziestowieczną wersją *Ody do młodości*, ale też – jak początkowo projektował Gombrowicz – *Ody do radości* wpisanej przez Beethovena w IX symfonię<sup>3</sup>)?

„O, zbawienie! Witaj nagości wiecznie młoda! [...] O, witaj zwykła, witaj nieśmiertelna! [...] Wieczyście młoda! Z grobu powstaje! Na trumnie tańczy! Bawić się chce! [...] Nagości wiecznie młoda witaj! Młodości wiecznie naga witaj! Nagości młodo nago młoda Młodości nago młodo naga”<sup>4</sup> – śpiewają na koniec postaci w apoteozie, lecz próba zrozumienia tego fragmentu poprzez zestawienie z Mickiewiczowskim intertekstem niewiele, nic właściwie, nie wyjaśnia: „Młodości! dodaj mi skrzydła! / Niech nad martwym wzlecę światem / w rajską dziedzinę ułudy: / Kędy zapał tworzy cud, / Nowości potrząsa kwiatem / I obleka w nadziei złote malowidła”<sup>5</sup>. Młodość znów, jak u Mickiewicza, jest nadzieją, odrodzeniem, szansą na cud, ale jak uwierzyć w odradzającą potęgę nagiej młodości dokonującą się na stosie trupów, o którym Gombrowicz pisał między innymi w dziennikowym eseju o Dantem: „Czym ma być dla mnie prze-

---

<sup>3</sup> Wynika to z zachowanych notatek Gombrowicza z czasów argentyńskich przymiarek do pisania *Operetki*. Najobszerniejszy wgląd w te notatki przynosi tekst Jerzego JARZĘBSKIEGO *Erotyka i polityka* umieszczony w: IDEM: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków 2007, s. 133–137. „Wielki monolog Firuleta: NAGOŚĆ. XI Symf[onia]” – zanotował Gombrowicz.

<sup>4</sup> W. GOMBROWICZ: *Operetka*. W: IDEM: *Dramaty*. Kraków 1988, s. 320–321. Odtąd cytaty ze sztuki Gombrowicza lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numer strony w nawiasie po cytacie.

<sup>5</sup> A. MICKIEWICZ: *Oda do młodości*. W: IDEM: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 73.



szość rodzaju ludzkiego? Spoczywam na olbrzymiej górze trupów – to ci, co już przeminęli. Na czym tedy spoczywam? Co to jest, ta miazga pode mną, to mrowie istnień wykończonych poza mną? Czy w przeszłości szukać mam ludzi, czy też tylko pewnej oderwanej dialektyki rozwoju? [...] W wielkiej defiladzie wszystkich zmarłych świata nie rozpoznałbym nikogo, prócz Wielkich. Lubię arytmetykę, ona ustawia mnie jakoś wobec zagadnień”<sup>6</sup>. Albo: „Mówiąc chłodno: cóż to jest ból dziesięciu milionów niewolników czy też stumilionowa trupiarnia? Gdybyście powołali do życia wszystkie ofiary udręczone dotychczasową historią, byłby to niekończący się pochód” (D, s. 827). Dwudziesty wiek obnażył raczej i umocnił prawdę o kruchości ciała poddanego działaniom nowoczesnej historii: nagie ciała w komorach gazowych, także przecież młodych ludzi, także dziewcząt (podczas gdy w *Operetce* czytamy: „A to me udka, rączki, nóżki me! / A to mój biuścik! / Ach, to me uszka, ząbki me!” – s. 319), stopy nagich zwłok, skurczone ciało młodego żołnierza, w które godzą nowoczesne bronie, zawsze solidniejsze, zawsze trwalsze od jego delikatnego ciała. Niewiele pomaga zrozumieniu sztuki Gombrowicza redukcja historycznej warstwy tekstu do rewolucji społecznej, bardziej konkretnie – bolszewickiej, bo jednak, co wyraźnie zaznaczono w didaskaliach, akt trzeci dzieje się „po obu wojnach światowych i po rewolucji” (s. 231). Wiatr Historii pisanej dużą literą spustoszył świat na różne sposoby.

Jeśli już mowa o kontekstach romantycznych, warto zwrócić uwagę nie tylko na Mickiewicza, ale i na Słowackiego, który wszak – jak wiemy z *Ferdydurke* – „wielkim poetą był”. W *Grobie Agamemnona* czytamy:

O! Polsko! póki ty duszę anielską  
Będiesz więziła w czerepie rubasznym,  
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,  
Póty nie będzie twój miecz zemsty strasznym,  
Póty mieć będziesz hyjenę na sobie,  
I grób – i oczy otworzone w grobie.  
Zrzuć do ostatka te płachty ohydne,

---

<sup>6</sup> W. GOMBROWICZ: *Dziennik*. Kraków 2013, s. 882. Dalsze cytaty z *Dziennika* podaję wedle tego wydania, poprzedzając numer strony literą D.

Tę – Dejaniry palącą koszulę:  
A wstań jak wielkie posągi bezwstydne,  
Naga – w styksowym wykąpana mule,  
Nowa – nagością żelazną bezczelna –  
Nie zawstydzona niczém – nieśmiertelna<sup>7</sup>.

W tej sytuacji należałoby potraktować Albertynkę jako alegorię Polski, zaś *Operetkę* wpisać w szerszy cykl Gombrowiczowskich rozliczeń z polskością, z „polską formą” itp., gdzie Albertynka byłaby być może kolejną wersją „syncyzny” znanej już z *Trans-Atlantyku*, tyle że niejako wcielonej w udosłownioną metaforę Słowackiego i w jej ramach na nowo ożywionej. Łatwo by też było – jako konsekwencję przywołanych rozpoznań i bardziej ogólnie – potraktować Albertynkę jako operetkową transpozycję romantycznych wampirów – ostatecznie, jak czytaliśmy, Polska w poemacie Słowackiego leży w grobie z otwartymi oczami, następnie z niego wstaje, naga, po przejściu przez śmierć („w styksowym wykąpana mule”), i nieśmiertelna. Innym słynnym polskim romantycznym wampirem jest Polska w wampirycznym śpiewie Konrada z III części *Dziadów*; „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna”<sup>8</sup>. Jest to w zarysowanym tu kontekście trop dość oczywisty, ale i jednocześnie – by tak powiedzieć – nierozwojowy. Porzucam go więc w przekonaniu, że zamysł *Operetki* był bardziej uniwersalny. Nawet jeśli znajdziemy w sztuce, a znajdziemy, odwołania do literatury polskiej, w tym do ważnych motywów romantycznych, to wydaje się, że ambicje Gombrowicza wykraczały daleko poza rozliczenia z polskimi problemami. Spróbuję to w tym tekście pokazać.

Wypada więc jeszcze raz podkreślić, że trzy zestawione elementy: historyczne kataklizmy dwudziestego wieku, dialektyka mody, stroju i nagości, wreszcie apoteoza nagiej Albertynki

---

<sup>7</sup> J. SŁOWACKI: *Grób Agamemnona*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. IX. Wrocław 1956, s. 75.

<sup>8</sup> Por. A. MICKIEWICZ: *Dziady*. W: IDEM: *Dzieła*. T. III. Warszawa 1955, s. 155. Znany esej poświęcony patriotycznej frenezji Konrada opublikowała Maria JANION: *Wobec zła*. Chotomów 1989 (por. zwłaszcza rozdział zatytułowany *Polacy i ich wampiry*).

nie łączą się w interpretacyjną całość. Ktoś mógłby powiedzieć: tym lepiej, nie istnieje przecież interpretacyjna całość, nie wierzymy w wyjaśnienia totalne, w stabilny sens, w monowykładnię domykającą ruch interpretacji i przepływ znaczeń. Gombrowicz w tym kontekście wydaje się pisarzem, może nie wyjątkowym, ale z pewnością takim, który szczególnie zadbał o interpretacyjną niestabilność swych tekstów i tak to już z jego tekstami jest, że im twardszy język interpretacyjny doń przyłożyć, tym więcej interpretacji się wymyka, tym więcej pozostaje poza opisem. Z drugiej jednak strony zasygnalizowane aporie tekstu Gombrowicza prowokują próby odpowiedzi na wywoływane przez nie pytania. Nawet jeśli nie wierzymy w interpretację totalną i zamkniętą, to mimo to nie powinniśmy unikać takich prób lektury, które włączą w swój obieg możliwie jak najwięcej tekstowych zawężeń, nawet wtedy, gdy pozornie wydają się one sprzeczne.

## II

Owe główne operetkowe zawężenia – Historia, moda, strój, nagość i Nagość – sprawiały niemałe trudności wcześniejszym interpretatorkom i interpretatorom ostatniego dzieła Witolda Gombrowicza. Tezy interpretacyjne oscylują od jawnych uników po niezmiernie interesujące spostrzeżenia łączące i wyjaśniające owe wykluczające się – pozornie być może – zawężenia. Interpretacyjne uniki – zajmijmy się nimi przez chwilę – ukazują jednak coś ważnego, mianowicie podskórne przekonanie, że Gombrowicz, krótko mówiąc, nie miał pomysłu, a przynajmniej nie miał dobrego pomysłu na zakończenie *Operetki*. Tamara Trojanowska zwraca na przykład uwagę na małomówność żeńskich bohatererek scenicznych Gombrowicza, zaś zakończenie *Operetki* nazywa wprost „zręcznym unikiem”<sup>9</sup>. Allen Kuharski, referując przygody sztuki Gombrowicza za Oceanem, pisze:

---

<sup>9</sup> T. TROJANOWSKA: *Spektakl inności i milczenia: Iwona, księżniczka Burgunda*. W: Witold Gombrowicz, *nasz współczesny*. Red. J. JARZĘBSKI. Kraków 2010, s. 523.

Dzięki przedsięwzięciu studentów z University of California w Santa Cruz, w listopadzie 2003 roku po raz pierwszy od piętnastu lat wystawiono w Stanach Zjednoczonych *Ślub*. Reżyser, dramaturg i aktor grający rolę Henryka mają niewiele ponad dwadzieścia lat. Spektakl otwiera obraz nagiego Henryka, leżącego pośrodku sceny w pozycji embrionalnej. W pierwszej scenie Władzio przynosi Henrykowi mundur; Henryk ubiera się. Ten początek jest aluzją do zakończenia ostatniego dramatu Gombrowicza – operetki: nagie, młodzińcze ciało, pograżone we śnie, tuż po zakończeniu wojny lub krwawej rewolucji. Pomysł reżysera Blake’a Morisa był zarazem trafny, erudycyjny i zdumiewający. Dla mnie zdumiewający był nie z powodu nagości, ale dlatego, iż zdałem sobie sprawę, że nigdy przedtem nie widziałem w roli Henryka aktora, którego wiek byłby zgodny z zamysłem autora dotyczącym tej postaci. [...] Młodość i nagość Henryka narzuciła silne skojarzenie z Witoldem z *Historii* i Albertynką z *Operetki*<sup>10</sup>.

I zdaje w ten sposób sprawę zarówno z sygnalizowanych wcześniej kłopotów obsadowych, jak i z trudności interpretacyjnych samej *Operetki*, które przekładają się w oczywisty sposób na trudności inscenizacyjne. W tym przypadku dopiero nagi Henryk-embrion ze *Ślubu* naświetla niejako nagą Albertynkę, pozwala lepiej zrozumieć jej zjawienie się, co mimowolnie sprawia, że *Operetka* zawiera w sobie jakąś niewystarczalność lub skazę („unik” – wedle Trojanowskiej).

Małgorzata Sugiera zdaje się stawiać kropkę nad i, twierdząc, że Albertynka wymyka się znakowości, czyli – jak rozumiemy – dającemu się jakoś ustabilizować znaczeniu. Badaczka pisze:

tylko radykalne odrzucenie rozpoznawalnej w swych przyjętych kształtach (scenicznej) formy pozwolić może na radosne zmartwychwstanie bezwstydney w nagiej młodości Albertynki. Albertynki tak samo bezwstydnie negującej wszelką przyrodzoną sztuce teatru znakowość, jak tytułowy bohater

---

<sup>10</sup> A.J. KUCHARSKI: *Improwizacja z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w dwudziesty pierwszy wiek*. Tłum. M. KOŁAKOWSKA. W: *Witold Gombrowicz...*, s. 490–491.

trwającego ledwo kilka minut intermedium Becketta *Oddech* (1970). Finał *Operetki* Gombrowicza i króciutkie intermedium Becketta stają się w tak ustawionym oświeceniu ostatecznym eliminowaniem tego wszystkiego, co w tradycyjnym teatrze mogło należeć do świata przedstawianego, by służyć jako podstawa scenicznej fikcji i nadbudowującego się nad konkretnymi działaniami znaczenia; to efekt maksymalnego kondensowania teatru do tego, co rzeczywiście jest „tu i teraz”<sup>11</sup>.

Trudno się jednak z tym twierdzeniem zgodzić – oznacza ono bowiem, że zakończenie *Operetki* stanowi zerwanie ze znaczącym i wejście w poza- bądź nic-nie-znaczące. Kłopot w tym, że naga Albertynka w finale sztuki poruszającej nasze najgłębsze kłopoty z Historią, ustawiona w apoteozie, jednak znaczy, nie przestaje znaczyć, a wreszcie domaga się znaczenia i powraca jako naczelna interpretacyjna zagwozdzka, jako figura znacząca – być może – zbyt wiele, a na pewno znacząca w pewnym sensie przeciw sztuce. Gombrowicz ustawił ją właśnie przeciw, w kontraście do czegoś, nie wiemy na razie do czego, nie wydaje się jednak, by założył, że naga Albertynka znaczyć nie będzie. Przeciwnie: wszystko wskazuje na to, że chciał, aby (coś) znaczyła i znaczyła wiele. Powtórzyć jednak warto, że wymienieni badacze, choć każdy na inny sposób, zdają się twierdzić, że finałowa wolta Gombrowicza narzuca trudności wynikające nie tyle ze słabości interpretacyjnego dyskursu, co z jej wpisania w tekst *Operetki*, bowiem przerażający świat wyłaniający się w zakończeniu trzeciego aktu nie daje się obłaskawić apoteozą nagiej Albertynki, inaczej mówiąc: nie jest to świat, w którym znalazłoby się miejsce na tak w sumie banalny *happy end*. Rzut oka na te teksty krytyczne, które usiłowały scalić finałowe pęknięcie sztuki, o takim rozpoznaniu także może – niejako przy okazji i milcząco – świadczyć. Zacznijmy od klasyka gombrowiczoologii – Jana Błońskiego. Swą interpretację rozpoczyna on od opisu dialektyki stroju i nagości, wpisując ją we wcześniejsze i zasadnicze dla Gombrowicza pojęcia „gęby” i „formy”:

---

<sup>11</sup> M. SUGIERA: *Dokończyć niedokończone: figura powrotu do domu w sztukach Gombrowicza i Lagarce’a*. W: Witold Gombrowicz..., s. 510.

Pojęcie „stroju” przypomina oczywiście dwa wcześniejsze: „gębę”, na której Gombrowicz oparł *Ferdydurke*, i „formę”, której przypisywał znaczenie najbardziej fundamentalne. Człowiek nie ma stałej osobowości: kształtuje się w spojrzeniu innych. „Gębą” jest więc obraz „ja”, narzucony przez „innego”. Różne możliwości (myśli, uczuć, zachowań), które w sobie noszę, spełniają się, zastygając w określony kształt, uwarunkowany cudzym spojrzeniem. [...] Co do „formy”, to oznacza ona nie tylko zwyczaj, konwencję, społeczny *habitus*, jak początkowo rozumiano. Także – konieczny sposób ujmowania rzeczywistości przez poznający podmiot; albo nawet – kto wie? – tkwiącą w samym bycie potęgę. O formie można mówić wtedy, kiedy – w zetknięciu paru ludzi – wytwarza się obowiązująca reguła odczuwania czy zachowania. Ale także wtedy, kiedy – w obliczu wszystkiego, co niejasne, niepojęte, niespełnione – umysł ludzki stara się to ułożyć i uporządkować we właściwe sobie całości. I wtedy wreszcie, kiedy odkryć, że w samym bycie toczy się nieustanna walka – czy wymiana – między chaosem (młodością, energią) a formą (porządkiem, dojrzałością)... albo jeszcze, że ta wymiana jest bytem. Słowem, Gombrowiczowską formę wolno interpretować w pojęciach socjologii, teorii poznania i nawet kosmogonii: zależnie, na co położyć nacisk, będzie ona międzyludzką relacją, narzędziem poznania albo zasadą bytu. Co teraz ze „strojem” i „nagością”? „Gęby” nie można samemu odkleić od twarzy. „Formy” również nie da się zawiesić czy nie zauważyć. Tymczasem „strój” można włożyć lub zdjąć: przypomina on zatem maskę albo przebranie. Można go również łatwo narzucić lub przekazać innym: przypomina więc stereotyp<sup>12</sup>.

Nasuwa się wniosek, że Gombrowicz „spuścił z tonu”, rozluźnił panowanie „gęby” i przymus „formy”, wprowadził pewną dowolność:

Człowiek dojrzały jest [...] zarówno panem, jak niewolnikiem własnego stroju. Umie wprawdzie – ku przyjemności swej i pożytkowi – przeskoczyć z kostiumu w kostium, ale

---

<sup>12</sup> J. BŁOŃSKI: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 184–185.

nie potrafi przekreślić zależności, która go pęta: chce tylko przechytrzyć konieczność, która skazuje go na przysyłanie nagości (i pustki!) zapożyczonymi łańcuchami. Szarm czy Firulet mogą i siebie, i Albertynkę ustroić dowolnie [...]. Nie mogą jednak obyć się bez stroju zupełnie. Dlaczego? Ponieważ są starzy<sup>13</sup>.

A także: „są przedstawicielami cywilizacji zmęczonej”<sup>14</sup>. Natomiast nagość według Błońskiego „nie jest [...] alegorią: nie można oderwać jej od »piękna« i »młodości«. Wszelkie uściślenie będzie zubożeniem uczuciowej i obrazowej całości, której rozmaite (i niekiedy sprzeczne) składniki uwidaczniają się zależnie od pozycji zajmowanej w Gombrowiczowskim kalejdoskopie. Podobnie ze »strojem«. Związał go Gombrowicz ze starością, cielesną i kulturalną”. Jednak to „*iunctim* nie jest wcale konieczne”, w gruncie rzeczy chodzi bowiem o piękno: „Albertynka jest naga, najdosłowniej. Jest piękna. [...] Dla Gombrowicza młodość jest słaba i bezradna... więc piękna. Tak jak starość zlepił sobie w jedno ze »strojem« i brzydotą, tak nagość chce uwielbić w niedostateczności i pięknie zarazem”<sup>15</sup>.

A Historia? Czy Historia to (tylko) zmiany kostiumów, zmiany dokonujące się w rytmie mody, nowości i wyczerpania? Błoński uważa, że tak i tezę tę wyjaśnia dość szeroko, opisując ją w kategoriach: 1) walki klasowej, 2) kryzysu „zmęczonej cywilizacji” wynikłego z prerafinowania paryskiego centrum świata, otwierającego jednak pewną szansę dla wszelkiego typu peryferiów, 3) mitologii ucieczki od Historii, ucieczki w co? Być może ucieczki w historię pisaną małą literą, w historię – powiedzmy w ten sposób – w jakiś sposób mniej dolegliwą.

Przejście „od krawiectwa do historii”<sup>16</sup> – jak to zręcznie Błoński ujmuje – dokonuje się więc u Gombrowicza przede wszystkim w przyspieszonym rytmie demokratyzacji hierarchii społecznych. „Kto [...] włada strojem, ten rządzi społeczeństwem”<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 190.

Z tym, że to, co kiedyś było stabilne i trwałe, teraz przyspiesza i demokratyzuje się: „Teraz [...] magia trwania zastąpiona została rytuałem zmiany. [...] Skoro w społeczeństwo wtargnął raz wirus postępu i równości, elitę wyodrębniać musi nie – wzorowa wierność tradycji, ale raczej – pierwszeństwo w zmianie”<sup>18</sup>. Wniosek z tego płynie jeden: „szybkość, z jaką trzeba zmieniać »stroje«, nieustannie się zwiększa: byłoby to – tak zwane – przyspieszenie historii... Jeśli uznać to wszystko, co wyłożyłem, nie trudno zgodzić się na symboliczne utożsamienie mody i historii, do jakiego koniecznie chce doprowadzić Gombrowicz. Jeśli jednak to utożsamienie odrzucić – deliberuje Błoński – nie będzie żadnej *Operetki*, pomysł okaże się chybiony”<sup>19</sup>. Klasowy konflikt wpisany w *Operetkę* przypomina wedle lekcji Błońskiego *Nie-boską komedię* Krasińskiego (zresztą nie tylko temu badaczowi przyszła na myśl *Nie-boska komedia*, Marii Janion także<sup>20</sup>, do czego wypadnie jeszcze powrócić).

Nie wiem, czy kto spostrzegł, jak bardzo *Operetka* przypomina *Nie-boską komedię*. Groteskowe księstwo Himalajów [...] to secesyjne Okopy Świętej Trójcy, wymizdrzone i wyfiorowane, nie zaś, jak u Krasińskiego, pyszne, butne, nadęte; równie jednak przegniłe i jednako potępione. Jest też coś z Pankracego w Hufnaglu: zapiekły w nienawiści fagas, mrok w duszy i przecucie klęski, intelekt zaś trzeźwy, cyniczny, zdolny spojrzeć dalej niż namiętność, której się zaprzedał. Wrzask lokajów („nogi wyrwać!”) wywołuje z pamięci chór Rzeźników. I nawet zakończenie podobne, chociaż odbite w krzywym, bluźnierczym zwierciadle...<sup>21</sup>.

W tak zarysowanym konflikcie klasowym Gombrowicz nie opowiada się po żadnej stronie: nie *pozostaje* biały, bo chyba nigdy też biały nie był, nie jest (nie będzie) też czerwony – równie daleko jest mu do zmęczonej arystokracji, co do *spiętego formą* Hufnagla: „Hufnagiel należy do tego samego świata

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>20</sup> Zob. M. JANION: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 183–187.

<sup>21</sup> J. BŁOŃSKI: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne...*, s. 196.



co Książę. Jest napięty, związany własnym przeznaczeniem. Jest zamaskowany, kiedy zaś zrzuca maskę, przeraża twarzą, na której maska zostawiła ślady niezatarte. [...] »Galop« Hufnagla to dla pisarza tylko obłędne rozwinięcie i pomnożenie wyścigu masek, któremu przewodniczy Książę»<sup>22</sup>. Błoński sugeruje więc, że zarówno *biali*, jak i *czerwoni* pojawiający się na kartach *Operetki* należą niejako do tego samego nurtu historii, kultury, ogólniej – procesu dziejowego. Co jednak równie ważne, należą – i jedni, i drudzy – do świata niezmiernie zmęczonej sobą kultury, kultury, która samej siebie ma dosyć, która samej siebie nie może już znieść. W tym miejscu pojawia się w rozważaniach Błońskiego Paryż-świat („»Mnie ciągle Paryż miesza się ze światem«”<sup>23</sup> – cytuje Błoński *Dziennik Gombrowicza*). „*Operetka* jest niesłychanie antyparyska: Paryż zaś skupia wszystko, co w starej Europie brzydziło przybysza z Polski i z Argentyny zarazem, przybysza z krajów bezkształtu i niedojrzałości”<sup>24</sup>. Wiedzie to wszystko do konkluzji, że bez względu na to, czy rzecz postrzegać „od strony polityki i historii, zagarniętej przez frazes i przesyt, czy od strony sztuki i kultury, co zmieniły się w bibliotekę Babel, pełną rozwrzeszczanych komedianów... wszędzie odsłania się podobna prawda: współczesna cywilizacja jest cywilizacją zmęczoną. Zapewne, Paryż jest stary. Ale wraz z nim – cały nasz świat”<sup>25</sup>.

Z pewnym zdziwieniem więc dowiadujemy się, że ocalenie, jeśli w ogóle jest dopuszczalne w świecie *Operetki*, a zdaniem Błońskiego jest, przychodzi nie skądinąd, jak właśnie z Paryża, i to nawet nie z Paryża-świata, Paryża, który myli się (Gombrowiczowi) ze światem, lecz z Paryża rozumianego bardziej konkretnie jako centrum świata (mody).

Jest w *Operetce* człowiek, który pojmuje, że z błędnego koła nie można wyjść inaczej, niż odrzucając wszystkie maski. Że w czasach, gdy „strój ludzki oszalał”, idee zaś, zamiast służyć ludziom, narzucają im drętwość stereotypów, tylko rady-

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 194, cytat z *Dziennika* – D III, s. 133.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 194.

kalna zmiana stosunku do kultury przyniosłaby ocalenie. To Fior. Bo Fior jest nie tylko trefnisiem i ochmistrem wielmożnych, ale także „twórcą stroju”, nawet – artystą. [...] Może to sam Gombrowicz... albo raczej jedno z wcieleń Gombrowicza, pisarza (a więc twórcy form), stronnika „białych”, który jednakże zdradza. Zdradza, uciekając nie do Hufnagla, ale gdzie indziej, w nowość, świeżość, wszechmożliwość!<sup>26</sup>

Nowość, świeżość i wszechmożliwość (także „wirtualność”<sup>27</sup>) to cechy, które niesie ze sobą Albertynka, nie tylko w finałowej apoteozie, ale i wcześniej, gdy konsekwentnie sprzeciwia się strojom, gdy opowiada się po stronie nagości. „Cała *Operetka* obraca się [...] wokół jednego »nie« Albertynki”<sup>28</sup>. Nie wiadomo, czy to Albertynka wyzwała Złodziejaszka, czy Złodziejaszek Albertynkę w sensie – by tak powiedzieć – sprawczej przyczyny. Chodzi tu bowiem o pewną oscylację: od sprzeciwu wobec stroju do wielkiej awantury na balu, kolejnej, ostatniej Gombrowiczowskiej ludzkiej „kupy”, i z powrotem, do nagości, gdzie Złodziejaszek to dalekie odbicie „podziemnej” wolności Gombrowicza, zażywanej na przykład w czasach afer w Retiro<sup>29</sup>. Tak czy owak, wszystko to sprowadza się zdaniem Błońskiego do utopii i Saturnaliów, bądź do utopii Saturnaliów, bo tym jest awantura na balu, która nadweręża skostniałe formy i otwiera drogę finałowej apoteozie nagości:

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 197–198.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 187. Dłuższy fragment rozważań, w którym użyto pojęcia wirtualności na określenie rozsadzającego, burzycielskiego potencjału Albertynki, brzmi: „»Nagość« [...] – o której piękności nie ma co rozprawać – można by zbliżyć do pojęcia wirtualności, nieużywanego zresztą przez samego Gombrowicza. Jest ona bowiem czystą możliwością. Jej upajająca nijakość skrywa rojowisko nie spełnionych kształtów i wcieleń przyszłości”.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 199.

<sup>29</sup> „Jak pamiętamy, właśnie Złodziejaszek przechował Albertynkę, a więc nagość, swobodę, wszechmożliwość... [...] Przecież oni się już w dziele Gombrowicza zjawili. [Gdy] tułał się po przedmieściach Buenos Aires w towarzystwie podejrzanych awanturników czy lekkoduchów... nie, nie przestępców bynajmniej, rabusiów jakichś czy złodziei, ale złodziejasków właśnie – niegroźnych i niepoważnych. I dodaje, że były to najszczęśliwsze chwile jego życia”. Ibidem, s. 201.

Taka awantura to nie rewolucja: to święto młodości czy płodności, to współczesna wersja Saturnaliów! Odnowić świat – ten sam świat – przez odrzucenie wszystkich zakazów i odwrócenie wszelkich obowiązujących reguł! Otóż w całej swej twórczości Gombrowicz nie przestaje odprawiać podobnego obrzędu: to kapłan Saturna. Dlatego ma słuszość, powiadając, że *Operetka* nie jest ani z lewa, ani z prawa... Stosunek zależności, jałowy nawet w negacji, zostaje zastąpiony dialektyką powstawania, która wszelki „strój” traktuje jako tymczasowy i ponad wszystko wynosi spontaniczność nieprzewidzianego. Utopia? Zapewne. Mitologia? Oczywiście. Ale wiadomo, jak blisko od literatury do mitologii, i wiadomo także, że nie ma w wielkiej literaturze optymizmu innego niż optymizm utopii<sup>30</sup>.

I już na koniec na dwa sposoby: „To ja [Gombrowicz – przyp. F.M.] podrzuciłem przyszłości, niczym kukułcze jajo, niespodziewany, nagi, paradoksalny owoc wielkich Saturnaliów, znak ożywczej Przemiany”<sup>31</sup>. Oraz: „Gombrowicz zaopatrzył *Operetkę* w podwójny finał. Ludzkości, cała twoja historia jest błazeństwem – mówi jedna z twarzy Janusa. Ludzkości, zaczynaj na nowo, jesteś wieczna – mówi druga”<sup>32</sup>.

Niby to wszystko przekonujące, niby scala pozornie przeciwstawne i odległe bieguny tekstu *Operetki*, ale czy można Błońskiemu zaufać, że Gombrowicz jest aż tak naiwny? Albo aż tak optymistyczny? To, co wydaje się najbardziej umykać w interpretacji Błońskiego, to groza, zwłaszcza groza końcówki aktu drugiego i większości aktu trzeciego, aż do apoteozy. Być może historia jest błazeństwem, ale jednak błazeństwem niesłychanie groźnym, błazeństwem, które odbywa się na stosie (Himalajach?) zwłok. Przecież Gombrowicz wyraźnie pisze w didaskaliach: „To już po obu wojnach światowych i po rewolucji” (s. 231) przez co *Operetka* staje się rewersem koszmaru. Przewycięzenie go figurą nagiego podlotka – to dopiero byłoby błazeństwo, gdyby tylko do tej funkcji tę figurę sprowadzić. Akt

---

<sup>30</sup> Ibidem, s. 199–200.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 211.

trzeci opatrzone podtytułem: „Ruiny zamku Himalaj” (s. 231) – świat operetkowego dramatu obrócił się w ruiny, nie można o nich zapominać, nawet obwieszczając nowy początek, i Gombrowicz o tym nie zapomina, zdaje się o tym natomiast zapominać Błoński. Na razie tylko sygnalizuję polemikę, jej zasadniczą częścią będzie bowiem moja lektura *Operetki*. Teraz natomiast zajmiemy się innymi próbami lektury tekstu Gombrowicza, próbami w znacznej mierze komplementarnymi w stosunku do interpretacji Błońskiego.

Jerzy Jarzębski – można powiedzieć – twórczo rozwinął lekturę Błońskiego, wzbogacając ją o studia nad wcześniejszymi stadiami ostatniego dzieła Gombrowicza, w szczególności o studia nad, tak przezeń nazywaną, *Operetką I*, która zdaniem autora *Gry w Gombrowicza* stanowi jednocześnie odległy i zasadniczy kontekst *Operetki* finalnej. Jarzębski poświęcił *Operetce* dwa dopełniające się teksty: *Operetka jako garderoba duszy* i *Erotyka i polityka* (ten ostatni w dwóch wersjach). Zasadniczymi elementami *Operetki I* są – po pierwsze: para Albertynka – Albert, gdzie Albertynka jest postacią mniej więcej taką, jak w wersji ostatecznej, z tą zapewne różnicą, że jej związek z Albertem jest ponad wszelką wątpliwość skonsumowany, inne związki zresztą także, zaś Albert jest zarówno jej kochankiem-partnerem, jak i jej stręczycielem, co więcej, w tej pierwszej *Operetce* panuje: „monstrualnie rozplenione stręczycielstwo”<sup>33</sup>. Po drugie, problem starzejącego się ciała, które objawia się w projektowanych scenach rozbierania: „Niezależnie [...] od takich czy innych szczegółów dramatycznej fabuły, *Operetka I* zmierzała prawie nieodmiennie do (sprovokowanego przez Młodych) zbiorowego *strip-tease'u*, dokonującego się w aurze perwersyjno-erotycznej. Więc »wszyscy się rozbierają« i... no i co dalej? Gombrowicz zdawał się tego nie wiedzieć, bo wszak pogrążenie sceny-świata w gigantycznej rui nie rozwiązywało ani dramatycznego, ani ideowego węzła utworu”<sup>34</sup>. Wiąże się to – zdaniem Jarzębskiego – z prywatnymi problemami Gombrowicza z własnym jego ciałem, którego sta-

---

<sup>33</sup> J. JARZĘBSKI: „*Operetka*” jako *garderoba duszy*. W: IDEM: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000, s. 109.

<sup>34</sup> Ibidem, 108.

rzenie się odkrywa nagle i boleśnie. Czas powstawania pierwszych szkiców do *Operetki*, „był to dlań okres (psychicznego) przejścia z młodości w starość. Właśnie tak: bez rozciągającego się na dziesięciolecia »wieku dojrzałego«”<sup>35</sup>. Wracamy więc – o czym, jak widzieliśmy, pisał już Błoński – na Retiro, wracamy w „doświadczenie Retiro” wraz z całą związaną z tym doświadczeniem rozległą problematyką erotyczną, perwersją, napięciem młodość – starość, wyższość – niższość, płeć – gender:

W *Operetce* I kręci się [...] przed nami teatralna maszyneria zrodzona w rejonach „Retiro” – portowej dzielnicy Buenos-Aires, gdzie Gombrowicz przechodził dość niejasne wtajemniczenia erotyczne<sup>36</sup>. Ze sfery Retiro jest cały erotyzm Młodych, z naciskiem kładzionym na łatwość spełnienia, samoponiżenie i swoistą „niewinność na dnie zepsucia”. Zawodność etycznych ocen stąd wynika, że rejon Retiro są miejscem spotkania szukających przygód Wyższych – z Niższymi, którzy żyją z dostarczania Wyższemu rozrywki, choć w istocie ich światy nigdy się ze sobą nie mieszają [...]. Erotyzm Młodych i Niższych jest niejako androgyniczny – tak jakby zwyczajny *sex appeal* zastąpiony tam został urokiem bardziej jeszcze elementarnym, którym tchnie Młodość jako taka. [...] Homoseksualizm? Nie, ten także jest kostiumem – tyle że innym, podczas gdy erotyzm Gombrowicza na tym właśnie się opierał, że nie miał wyraźnego, poświadczanego konwencją adresu, brak mu było „towarzyskiego”, by tak rzec, zakorzenienia<sup>37</sup>.

Przedstawione stwierdzenia wydają się niezmiernie ważne, kontestują one bowiem próby czytania Gombrowicza poprzez teorie spod znaku *queer*, rozważające homoseksualizm pisarza i rzutowanie go na zasadniczą sferę sensów jego dzieła – całkowicie się z tym zgadzam. Twierdzę, że problemy erotyczno-kobieco-męsko-homo-hetero-młodo-stare są u Gombrowicza bardziej i – co ważniejsze – jakoś inaczej skomplikowane. Inaczej – z pew-

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 111. Jarzębski ukazuje ów problem drastycznego oddzielenia czasu młodości od czasu starości przykładami z *Dziennika*. Por. s. 111–112.

<sup>36</sup> *Kronos* rzucił na te erotyczne przygody nieco więcej światła.

<sup>37</sup> J. JARZĘBSKI: „*Operetka*” jako *garderoba*..., s. 114.

nością, nie wiadomo jednak na razie, na czym ta inność problematyki, jej zasadnicza swoistość miałyby polegać. Nie wyjaśnienia tego też moim zdaniem dalszy wywód Jarzębskiego, choć na pewno rację ma, gdy przekonuje, że „*Operetka I* schodzi najgłębiej w rejony, w których kształtuje się pożądanie Gombrowicza i gdzie królują sprzeczności, ale stojąc na granicy pomiędzy młodością i starością pisarza, daje nam widok w obie strony. W jedną stronę rozciąga się panorama lęków, niezdarności i samoponiżeń, w jakie obfituje erotyzm wieku młodzieńczego, w drugą spogląda się, by ujrzeć erotyzm starczy jako próbę zapanowania z pomocą formy nad obrzydliwością starzejącego się ciała”<sup>38</sup>. Gdy jednak próbuje Jarzębski rzucić nieco światła na finał *Operetki* A.D. 1966, wpada w dawne koleiny wytyczone już przez Błońskiego: „Gombrowicz zarzuca pisanie *Operetki* wedle pierwotnych założeń i wpada na nowy pomysł: odrywa apoteozę nagości od polityki, rewolucję przenosi w sferę (oszalałego) kostiumu, czyniąc z Albertynki nie tyle (jak pierwiej) utalentowaną kokotę-debiutantkę, ile uniwersalny, zawieszony w abstrakcji symbol bezinteresownego piękna Młodości”<sup>39</sup>. Właśnie z takim rozpoznaniem, które niemal w tej samej postaci pojawiło się już u Błońskiego, trudno się zgodzić. Rozwiązanie to nieuchronnie wiedzie ku stwierdzeniu, że finał *Operetki* niebezpiecznie odrywa się od reszty sztuki, czyli w zasadzie od całej sztuki i narzuca – zapewne niechcący – tezę o pisarzu, który nie potrafił sobie – jak wprzód, gdy rezygnował z kolejnych wersji *Operetki I* – poradzić z zakończeniem dramatu, który rozpętał.

Ciekawe, że Jarzębski bliski był – jak sądzę – zupełnie nowemu spojrzeniu na łączność historiozoficzno-politycznej warstwy dramatu z finałową apoteozą, sam się jednak wywiódł na manowce, a zmyliła go być może właśnie *Operetka I*. Chodzi o fragment, niezmiernie istotny, gdzie mowa o źródłowym erotyzmie (każdej) filozofii: „»Nie wierzę w filozofię nieerotyczną, nie wierzę w myślenie nie zakorzenione w płci« – mówił kiedyś Gombrowicz – i bodaj nikt nie zadał sobie trudu, aby rozważyć, o co w tym zdaniu chodzi. Podług mnie, najbliższa odpo-

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 118.

wiedzi na tę kwestię jest *Operetka I*, pokazująca bez żenady całą nędzę Wyższości, spowitej w swoje maskujące rozkład kostiumy – obnażająca też podstawową sprzeczność, jaka w człowieku zachodzi pomiędzy zewnętrznymi ponętami a ich budzącym obrzydzenie fizjologicznym substratem<sup>40</sup>. Sądzę, i dalej spróbuję to wykazać, że jest dokładnie odwrotnie, że nie *Operetka I*, lecz właśnie *Operetka tout court* najlepiej i najmocniej oświecla źródłową erotyczność wszelkiej filozofii, ideologii, polityki – świata po prostu, zaś jej finał tylko o tyle łączy się w całość z całym dramatem, o ile w twórczy i zupełnie nieoczekiwany sposób rozwiązuje problem Erosa zawsze obecnego w kulturze, myśleniu, filozofowaniu itd.

Drugi tekst Jerzego Jarzębskiego poświęcony *Operetce* – zatytułowany *Erotyka i polityka* – „zaczyna się [...] w założeniu tam, gdzie kończył się ów artykuł sprzed lat”<sup>41</sup>, który właśnie omówiliśmy. I rzeczywiście, można ten tekst potraktować jako dopełnienie i zniuansowanie tez interpretacyjnych postawionych w tym pierwszym; mamy do czynienia z kontynuacją, bo na pewno nie z rewolucją w myśleniu. Choć nacisk położony został na erotyzm, to z owego „skrzydlatego słowa” Gombrowicza o erotycznym podglebiu wszelkiego myślenia (a nawet może bytu w ogóle?) niewiele przetrwało.

[Jeśli – dop. F.M.] coś odróżnia Gombrowicza od piętnujących fallokrację feministek, to świadomość, iż w tamtym świecie mężczyźni są więźniami fallokratycznego konwenansu tak samo, jak kobiety. Przymus rządzi przecież zachowaniem Filipa [w *Iwonie* – przyp. F.M.], Henryka [w *Ślubie* – przyp. F.M.] i obydwu rywali [Szarma i Firuleta – przyp. F.M.] z *Operetki*: dominują, bo muszą dominować; żenią się z „odpowiednimi” pannami, bo inaczej nie mogliby panować naprawdę; zdobywają damy, bo w przeciwnym wypadku ponieśliby towarzyską klęskę. Podobnie jest z kwestią szacunku dla uczuć i przeżyć partnerki. Póki się ich nie dostrzega, mechanizm dworski może funkcjonować. Dlatego nie obchodzą one

---

<sup>40</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>41</sup> J. JARZĘBSKI: *Erotyka i polityka*. W: *Gombrowicz, nasz współczesny...*, s. 530.

zrazu ani Filipa, ani Henryka, a tym bardziej Szarma i Firuleta. Kłopot zaczyna się dopiero, gdy partnerka owe własne uczucia ujawnia. To wpięrow zniewala, potem wpędza w szaleństwo Filipa, złość Henryka, wprawia w pomieszenie hrabiego i barona, zawsze też jest elementem rozkładającym dworską formę<sup>42</sup>.

W kolejnym akapicie pisze Jarzębski, że: „We wszystkich sztukach obecny jest motyw historycznej dynamiki. [...] Najdziwniej jest w ostatecznej wersji *Operetki*: tradycyjny dwór ulega anihilacji, świat natomiast zapada w szaleństwo, które w ogóle erotyki nie przewiduje. Przywraca jej możliwość dopiero naga Albertynka w finale – ale już tylko po to, aby zapuścić za sobą kurtynę”<sup>43</sup>. Złożenie w interpretacyjną całość dworu jako miejsca władzy, erotyki jako funkcji owej władzy połączonej z męską dominacją i „fallokracją” (jak nazywa to Jarzębski) jako czegoś znacznie głębszego i poważniejszego, aniżeli jedynie towarzyski konwenans, mogłoby doprowadzić Jarzębskiego do wniosków prawdziwie rewolucyjnych, tyle że jego tekst stanowi, w zgodzie z początkowymi deklaracjami, jedynie dopowiedzenie pierwszego. Każę mu to wikłać się w mało zrozumiałe wywody dotyczące – znowu – stroju skrywającego starzejące się ciało wraz ze swej istoty modernistycznym (raczej nowoczesnym – chciałoby się powiedzieć) rozedrganiem i skłonnością do zmienności, która – sama siebie bez przerwy i w nieskończoność napędzając – nie jest ze swej istoty teleologiczna. „Wezwanie na dwór Fiora jest [...] ryzykownym eksperymentem. Dwór bowiem swoją siłę czerpie z niezmienności – Fior przywozi mu ideę mody, a więc wiecznej zmiany, przystosowywania się do »ducha czasów«. Fior musi być po trosze heglistą, wierzącym skrycie, iż to, co moda przyniesie, powinno jakoś tam realizować ideę dziejowego Rozumu. Przybywając z Francji, raju oświeconych i zarazem stolicy nowożytnych postępowiczów, musi być apostołem nowości, ale nowości trzymanej w ryzach *ratio* [...]”<sup>44</sup>. Tekst ostatecznie usiłuje powiązać problematykę Historii z erotyzmem i nagoś-

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 533.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 535.



cią Albertynki, czyni to jednak, imputując dramatowi Gombrowicza (imputując, bo wątpliwe to założenie), że rewolucja, a – szerzej – dwudziestowieczne kataklizmy historyczne rugują erotyczne ciało, a w zasadzie erotyzm w ogóle, ze świata dramatu.

Skąd bierze się Gombrowiczowski strach, który towarzyszy wielkiej przebierance w trzecim akcie sztuki? Z przynoszącej zbiorowe nienawiści i rzezie historii? Oczywiście. Ma jednak ona w *Operetce* specyficzny wyraz. Wiąże się mianowicie z usunięciem ciała, odepchnięciem go i skazaniem na niebyt w świecie ideologicznej abstrakcji. Oto dylemat: *Operetka I* stała pod znakiem lęku przed starzeniem się ciała i leczyła ów lęk przez ideę współpracy Starych z Młodymi, pokonującej działanie biologicznego zegara. [...] Od tego erotyzmu w miarę bezpiecznego dwie prowadzą drogi: jedna w powszechną nagość, która jest ryzykowna [...]. Druga droga jest w kostium-mundur lub kostium kamuflaż: tam [...] ciało znika definitywnie, zostaje albo unieważnione przez rolę, jaką odgrywa w zorganizowanej wokół jednej idei zbiorowości, albo ukryte, zanegowane przez zewnętrzną formę, która pełni funkcję maskującą. [...] W finałowej scenie sztuki ten owładnięty szaleństwem strój ma być złożony do trumny, z której podniesie się naga Albertynka. No dobrze, naga, ale cóż ta nagość znaczy? Powrót erotyki? [...] W postaci nagiej Albertynki erotyzm wyzwala się ze społecznych ram, występuje jako wartość sama w sobie, zakłęta w piękno fizyczne, zniewalające urokiem. Ale piękno nagie to nic więcej, jak nawiązanie czy wręcz preludium do nagiej brzydoty. [...] Zgoda na nagość Albertynki i erotyzm zrodzony z uwielbienia młodego piękna jest zarazem zgodą na kres tego piękna, nie maskowanego już przez wspaniałość stroju ani odkupowanego przez coroczny nawrót wiecznie młodej mody, a kres piękna i kres erotyki zapowiadają kres życia<sup>45</sup>.

Lecz, mimo wszystko, na scenie, w procesie reżyserii, z których dopiero wyłania się ostateczne wcielenie nowoczesnej partytury teatralnej, pojawia się ta wieczna, nieprzekraczalna

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 536–537.

przeszkoda – naga Albertynka, po tylekroć już wyjaśniana, interpretowana, a wciąż niejasna i kłopotliwa: „Pozostaje nagość Albertynki, która [...] sprawiać musi reżyserowi zawsze jakiś kłopot, zawsze bowiem wchodzi jakoś w kulturowy kontekst przedstawienia. Ta nagość zawsze będzie w końcu odsyłać do pierwszej – bardziej erotycznej i cielesnej – warstwy dramatu. Jest dzisiaj wręcz tak, jak gdyby ta wcześniejsza *Operetka* oświećlała z daleka ową późniejszą i kanoniczną postać, jaką przyjął ostatecznie tekst”<sup>46</sup>.

Wspomnieć jeszcze wypada o dwóch innych próbach odczytania ostatniego dramatu Gombrowicza, próbach podjętych przez Marię Janion oraz przez Michała Pawła Markowskiego.

Maria Janion rozwija, zasygnalizowany już przez Błońskiego<sup>47</sup>, wątek *Nie-boskiej komedii* – wpływu Krasińskiego na Gombrowicza, rozważając w tak zarysowanym polu intertekstualnym problematykę rewolucji obecną w obu dramatach (z dodaniem pośredniego ogniwa w postaci *Szewców Witkacego*): „*Nie-boska komedia* Krasińskiego, *Szewcy* Witkiewicza, *Operetka* Gombrowicza składają się na całość tryptyku, który ujawnia nieoczekiwane podobieństwa. Ale zarazem w takim zestawieniu osobność każdego z dramatów jeszcze silniej wychodzi na jaw”<sup>48</sup>. O ile bowiem rewolucja w *Nie-boskiej*, ale i jej rewolucyjność wpisywały się w historiozofię metafizyczną i były próbą odnalezienia teleologicznego sensu dziejów, co prawda zawsze niepewnego, ale jednak posiadającego metafizyczną sankcję, o tyle historiozofia *Szewców*, a także *Operetki* jest już inna, „odsankcjonowana”, tocząca się pod pustym niebem: „Od *Nie-boskiej komedii* do *Szewców* literatura polska przeszła drogę od Apokalipsy metafizycznej do Apokalipsy laickiej, lecz i groteskowej”<sup>49</sup>. W takich warunkach rozgrywa się w dramacie Gombrowi-

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 538.

<sup>47</sup> Tekst Błońskiego o *Operetce* pochodzi z roku 1971, gdy został opublikowany w „Dialogu”, potem zaś przedrukowany został w znanym tomie *Gombrowicz i krytycy* (Kraków 1984). Maria Janion swoją rozprawę opublikowała w roku 1990.

<sup>48</sup> M. JANION: *Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. W: EADEM: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991, s. 175.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 178.

cza rewolucja Niższości, rewolucja lokajów, która ma swe prefiguracje w dramacie Krasińskiego; na łączliwość obu tekstów wskazuje choćby motyw czyszczenia pańskiego obuwia, motyw doprowadzony przez Gombrowicza do swoistego paroksyzmu, gdy lokaje wylizują państwu ich trzewiki. Swoją drogą, groteskowość tej sceny sprawia, że odkrywające się w niej z całą brutalnością dno poniżenia umyka uwadze interpretatorów, sprawia jednak trudność reżyserom – nie widziałem realizacji *Operetki*, w której lokaje rzeczywiście, w zgodzie z didaskaliami (s. 245–246), lizaliby panom buty.

Romantyczny kontekst z historiozoficznym dramatem Krasińskiego na czele sprawia, że na pierwszy plan w interpretacji Janion wysuwa się historyczna dialektyka rozumiana raczej po Heglowsku niż po marksistowsku:

W biegu akcji *Operetki* widać pewną „dialektyczną” skłonność pisarza, traktowaną przezeń dość perwersyjnie. Zresztą dawał jej nieraz upust, również pisząc w *Dzienniku* o konieczności kompromitowania „wszelkiej krańcowości, ale po uprzednim wyczerpaniu jej”. Powiadał również o kieracie Historii, który przypomina klasyczną triadę heglowską. „Dialektyczny” charakter ma przeciwstawienie strój – nagość, które Gombrowicz uznał za zasadniczy wątek *Operetki*. Kolejne formy-stroje trupieszają, pojawia się tęsknota za nagością, wreszcie nagość triumfuje – nie wiadomo wszakże na jak długo<sup>50</sup>.

Stąd wiedzie prosta droga ku końcowym wnioskom, że heglowską syntezą historycznej logiki tez i antytez jest naga Albertynka. A w zasadzie jest i nie jest, bo jednak pióro w dłoni zadrżało, gdy trzeba było postawić kropkę nad i. Zadrżało, ponieważ, z jednej strony: „po wojnach i rewolucjach wszyscy łączą się w kulcie cudownej, niewinnej, nagiej młodości. Fatalizm zagłady, tak ciężącej nad dramatem Krasińskiego i Witkiewicza zostaje tu uchylony”<sup>51</sup>. Lecz z drugiej strony heglowska logika zawodzi, lub przynajmniej nie wszystko wyjaśnia: „Jak

---

<sup>50</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 187.

do tego dojść mogło, dokładnie nie wiadomo. Nie bez powodu Gombrowicz posłużył się formą operetki. I na pytanie, które pada w finale (jak to się stało?), dał odpowiedź – jak z operetki, jak ze snu, jak z bajki. Wypełnił w ten sposób swój program: użycia »maski operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze«. Śmiech i krew”<sup>52</sup>.

Fatalizm więc zostaje uchylony, lecz nie do końca, albo: nie na dobre. Naga Albertynka jest – zdaniem Janion – zarówno heglowską syntezą, jak i utopią, bajką, snem o wyzwoleniu spod jarzma nieubłaganej Historii, jest też jednak groteskowa, jest skandalem, niezrozumiałym paroksyzmem, po którym może tylko zapaść kurtyna. „W tym stanie rzeczy zakończenie *Operetki* musi być równie »poważne« i »niepoważne« jak reszta utworu”<sup>53</sup>.

Michał Paweł Markowski w *Czarnym nurcie*<sup>54</sup> o *Operetce* zdaje się pisać znacznie więcej, niż deklaruje. Jeśli jednak na początek przyjrzeć się tylko temu, co napisał o ostatnim dziele Gombrowicza, zapowiadając wprost, że mowa jest właśnie o nim, będzie tego niewiele. Wszystko zaczyna się od stwierdzenia o załamaniu dyskursu i załamaniu języka, które jednak rozpatrywane są z punktu widzenia egzystencjalizmu skończoności człowieka. Głupota, która nieustannie podważa mądrość („główny problem naszych czasów: im mądrzej, tym głupiej”<sup>55</sup>), która stanowi jej nieprzekraczalny rewers, postrzegana jest jako problem zarazem wyjściowy i zasadniczy, ponieważ zasadniczy problem wpisany w dwudziestowieczną *episteme* polega na rozpanoszeniu (rzekomo) obiektywnej i obiektywizującej wiedzy zdolnej opanować jakąś asymptotycznie oddalającą się od poznającego podmiotu całość – zawsze jednak niepochwytą, bo bezustannie naruszaną w jej fundamentach przez głupotę. Głupotę, a może – skoro sam Gombrowicz używa z Foucaulta zaczerpniętego terminu *episteme* – przez nierozum, czyli wszystko to, co znajduje się poza zawsze przemocowymi ze

---

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 309.

swej istoty granicami rozumu (zachodniej *ratio*). „Przymus wiedzy: oto, co trapi Gombrowicza. Tę krytykę wiedzy, która nieświadoma jest własnej klęski, należy odczytywać [...] nie tylko okolicznościowo, jako prztyczka wymierzonego paryskim intelektualistom, ale znacznie szerzej, jako unieważnienie epistemologii, a tym samym [...] unieważnienie klasycznego, pokartezjańskiego podmiotu (bo, oczywiście, nie podmiotu jako takiego)”<sup>56</sup>.

Nie chodzi tu więc jedynie o negację komunikacji, o sytuację, gdy ludzie nie mogą się ze sobą dogadać – chodzi o coś znacznie donioślejszego, także o głębiej zalegające powody, dla których ludzie nie mogą się ze sobą dogadać. Chodzi o to, że

jak w *Operetce* – wszędy wylewa się bełkot. Gdy mowa się rozpada jak kupa rozrzuconych klocków, wszelkie pojęcie musi skapitulować, wszelki uchwyt (słowo *conceptus* pochodzi od czasownika *concipare*, chwycić) musi zelżeć. Wtedy właśnie, w obliczu znaków niezbornych, nie dających się przekształcić w jakikolwiek przedmiot wiedzy, pojawia się głupota: on, głupi, gada, ja, głupi, nie rozumiem. A gdy pojawia się głupota, musi, choćby przez muśnięcie, pojawić się śmierć, która jest ostateczną negacją wiedzy. [...] Moja niewiedza, moja głupota pogrąża mnie w świecie i nie wiem, jak z tej głupoty wybrnąć<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Ibidem, s. 310. Do problematyki tej Markowski wraca jeszcze w paru miejscach, dodatkowo ją naświetlając. „Jeśli dyskurs kartezyjański zakłada absolutną przejrzystość jaźni w jej własnym doświadczeniu podmiotowości, w niezapośredniczonej wobec samej siebie, to Gombrowicz, pokazując wszystkie pułapki nieprzejrzystości, inscenizuje niemożliwość ugruntowania jaźni w samej sobie. Nie ma powrotu myśli do samej siebie bez niechcianego bagażu, bez niepożądanego zanieczyszczenia, bez obsesji, która podmiot wyprowadza poza jego granice” (ibidem, s. 326–327). I dalej, łącząc kartezyjskie *cogito* jeszcze raz z podkopującą go głupotą, Gombrowicz „wystawia nas na tworzenie się »bocznych odnóg... ciemnych jam... zatorów... zahamowania, wiry... skręty« (D III, s. 203), tam zaś wiedza musi skapitulować, a z nią pewny siebie podmiot, nieodwołalnie już wywłaszczony z siebie samego, sobą samym zdumiony i sobie samemu obcy. Ta odległość między mną a mną, której nie sposób zlikwidować za pomocą prostej tożsamości, to właśnie głupota” (ibidem, s. 341–342).

<sup>57</sup> Ibidem, s. 313.

W tak wyznaczonym kontekście Markowski czyta postać Fiora, nie zgadzając się na – jak zwykle pogodne i obsesyjnie niekontrowersyjne – twierdzenia Błońskiego, że Fior to (także) intelektualista, jedna z masek Gombrowicza-intelektualisty mądrego, który wiele pojął i wiele rozumie, a nawet Gombrowicza „przemądrzałego”<sup>58</sup>. Markowski kładzie nacisk właśnie na ten aspekt postaci, który nakazuje Fiorowi bezradnie rozkładać ręce i wyznawać swą poznawczą klęskę: „Fior nie wie, co myśleć o przyszłości, męczy go czas, którego nie zna, ale przede wszystkim chyba nic nie myśli i zaczyna głupieć. Głupotę tę wykorzystuje oczywiście Hufnagiel, który zwalnia Fiora od myślenia. [...] Sytuacja zaczyna się komplikować. Szarm i Firulet walczą o Albertynkę, na boku Profesor nieustannie rzyga, trzaskaniem okien i wyciem wichru zaczyna się powoli Rewolucja, której przewodzi Hufnagiel, tylko ogłupiały Fior nie potrafi się rozeznać w świecie”<sup>59</sup>. Ostatecznie więc, „nie mogąc rozeznać się w szaleństwie stroju, Fior przeklina modę i maskę i składa do trumny świętą nagość, którą ostatecznie okazuje się Albertynka, złożona tam wcześniej przez Złodziejasków. Ostatnie niemal słowa Fiora to znów lament głupoty: Lecz nie rozumiem / Lecz nie rozumiem / I nie pojmuję / Nie, nie pojmuję”<sup>60</sup>.

Albertynka pozostaje tu poza interpretacją. Markowski porzuca pisanie o *Operetce*, przechodzi do analizy *Ślubu*, pewnych fragmentów *Dziennika*, wreszcie opowiadania *Na kuchennych schodach*. Mimo to sądzić można, że wciąż krąży wokół pewnych problemów związanych z *Operetką*, mianowicie wokół mdłości/wymiotów, młodości/starości, nagości/stroju.

Wymioty/mdłości wiążą się z ekonomią świadomości: „ciało wymiotuje wówczas, gdy nie może już przyswoić sobie dóbr przychodzących z zewnątrz. Wówczas wymiotowanie jest gestem obronnym podmiotu i podlega ściśle logice ekonomii. Wymiot (*l'ab-jet*) jest wydalaniem tego, czego nie może sobie przyswoić podmiot (*su-jet*)”<sup>61</sup>. Wniosek stąd taki, że „wymiot-

<sup>58</sup> Ibidem, s. 305.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 315.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 316–317. Fragment *Operetki* – s. 320.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 385–386.

wanie u Gombrowicza ma ten sam charakter i bierze się z nieprzyswajalnego nadmiaru, który zagraża ekonomii świadomości. Tak można interpretować nieustające wymiotowanie Profesora w *Operetce* (»Rzyg, rzyg, rzyg!«), którego pierwowzorem miał być Sartre [...]».<sup>62</sup> Sprawa młodości wiąże się, zdaniem Markowskiego, z problematyką ciała, które jest brzydkie:

Ciało nagie jest bezwstydne i bezczelne w swojej ohydzie, więc wywołuje mdłości. Nie można się przed nim obronić, zamknąć w sobie, więc trzeba je zwymiotować. [...] Znowu pojawia się cielesna opozycja: ciało młode zostaje wniebowzięte, bo wzbudza zachwyt, a ciało chamskie – zwymiotowane, bo wzbudza wstręt. Gombrowicz, jak Genet, uwielbia młodość, bo ona pozwala zapomnieć o cielesnej ohydzie, przed którą za wszelką cenę trzeba się bronić<sup>63</sup>.

Tak wyartykułowany punkt widzenia zgadza się jak widać dość dobrze z tym, co w kontekście *Operetki* pisali Błoński i Jarzębski. Istnieje jednak i druga strona medalu. Powodem mdłości może być nie tylko – jak u Sartre’a – ekonomia nadmiaru, wraz z całym dystansem wobec świata, jaki za sobą pociąga, ale także – kierująca się przeciw Sartre’owi – rozpoznana sztuczność jego sytuacji.

Wydaje się, że Gombrowicz odwraca sytuację Sartre’owską: nie przygodność prowokuje mdłości, ale jej przeciwieństwo – całkowita sztuczność, oderwana od świata rzeczy konkretnych<sup>64</sup>. Temu właśnie poświęcony jest spór z Paryżem, będący sporem z cywilizacją, która strój uwielbia dla niego samego. [...] Tym, co naprawdę znalazł Gombrowicz w Paryżu i co wzbudziło w nim głęboki niesmak, była brzydota szukająca stroju, brzydota znajdująca zbawienie w modzie i sztuczności, nadmierna brzydota odsłonięta przez ubranie<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Ibidem, s. 391.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 394–395.

<sup>64</sup> „Nie da się już tutaj zastosować języka ekonomicznego, albowiem życia samego na nic innego wymienić się nie da. Podmiot Gombrowiczowski okaże się [...] wystawiony [...] na świat, przed którym nie da się nigdzie ukryć” (ibidem, s. 396).

<sup>65</sup> Ibidem.

Ostateczne wnioski płyną takie (stateczne zarówno w sensie rozważań nad sygnalizowanymi wcześniej kwestiami, jak i w sensie całej książki Markowskiego):

Tutaj [...] dochodzimy [...] do sedna Gombrowiczowskiego napięcia między nagością a strojem, ale też między bezpośredniością i mediacją. Strój jest wtedy konieczny, gdy trzeba zasłonić ohydne ciało, jednak gdy ohydne ciało samo stara się ubrać, strój trzeba odrzucić, albowiem wystawia on ciało na pośmiewisko. [...] Gra polega [...] na tym, by ciało stare i ohydne wymienić na ciało młode i powabne, sztuczność zaś na naturalność, która nie zwraca się, jak uszmkowane staruszki, przeciwko sobie samej. [...] On, człowiek stary, musiał zwymiotować sam siebie, swoje własne ohydne ciało, by zbliżyć się do młodości, która wymykała mu się z rąk<sup>66</sup>.

Zakończenie książki Markowskiego zdaje się więc spotykać z zakończeniem *Operetki*, z pojawiającym się w nim porażeniem młodością i jej ubóstwieniem. Wtedy też musi zapaść kurtyna (a także oczywiście skończyć się książka), po to, by Albertynka nie mogła się zestarzeć. W zasadzie więc po to, by nie mogła się na dobre pojawić, by nie trzeba było także na nią wskazać. Ale czy tylko po to? Być może także po to, byśmy nie zobaczyli („zawstydzająco pięknej”<sup>67</sup>) Albertynki dłubiącej w nosie, albo dłubiącej w zębie. „Piękna dziewczyna wsiadająca na statek zaskakuje obecnych tam mężczyzn swoją urodą, która bynajmniej nie rodzi się w dystansie, lecz »jest jak ręka, która dławi«. Piękno bowiem nie zachwyca, ale *zawstydza*. Prawdziwe piękno sprawia, że kontemplacja jest niemożliwa i można tylko przypaływać mu się z ukosa, ukradkiem, spod przymkniętych oczu, tak jak Filip przyglądał się słudze kuchennej (w opowiadaniu *Na kuchennych schodach*)”. Analogii jest więcej, ten dziennikowy fragment o pięknej dziewczynie wsiadającej na statek zapada się w totalny antyklamaks – dziewczyna zaczyna dłubać w nosie. „Natychmiast przypomina się scena w *Na kuchennych schodach*, kiedy Filip dopada sługę na schodach, proponuje zapoznanie,

---

<sup>66</sup> Ibidem, s. 398.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 378.



rozmowa się nieśmiało rozwija. [...] gdy nagle sługa »zaczyna gmerać swym palcem w spróchniałym zębie«<sup>68</sup>. Oczywiście następuje *kompromitacja*»<sup>69</sup>.

Albertynka musi szybko zniknąć po to, by w ogóle mogła się pojawić i nie dopuścić do przerwania apoteozy przed zapadnięciem kurtyny, i na odwrót – musi się pojawić, aby mogła szybko zniknąć. Dlatego właśnie w zakończeniu książki Markowskiego nie ma Albertynki wymienionej wprost (choć jednak jest), ale także – co dla mojego tekstu najistotniejsze – w ogóle nie ma Albertyny. W tym miejscu rozpoczyna się ruch suplementacji. Naga Albertynka w apoteozie stanowi suplement *Operetki*, dzięki czemu *Operetka* zamienia się jednocześnie w zasadniczy, niezbędny suplement Albertynki, czego efektem jest – powiedzmy w ten sposób – suplementacja atopiczna<sup>70</sup> (być może także, a nawet przede wszystkim, suplementacja atopizująca). Finał operetki w mocnym sensie skazuje cały świat dramatu, a być może też cały świat, cały świat w ogóle, na źródłową atopię, która tym się charakteryzuje, że WSZYSTKO musi zmienić miejsce. Przeciwnieństwem tak rozumianej atopii jest hegemoniczna męskość. Jej niezbędne, najgłębiej konieczne przezwyciężenie odbyć się musi w atopicznym ruchu bądź grze – grze o niepewnej stawce, lecz prostych i czytelnym regułach. By to ukazać i udowodnić, zacząć wypada od Albertyny.

### III

Chodzi oczywiście o Albertynę znaną z dzieła Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Aż dziw, że nie podejmowano dotąd tego wątku, dziwne to tym bardziej, że Błoński, przedstawiany już jako interpretator Gombrowicza, był także – jak wiemy – autorem książki o arcydziele Prousta. Być może Albertynka Gombrowicza nie zgadzała mu się z Albertyną Prousta

<sup>68</sup> W. GOMBROWICZ: *Bakakaj*. Kraków 1986, s. 158.

<sup>69</sup> M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt...*, s. 378.

<sup>70</sup> Będę dalej dookreślał to pojęcie, opierając się na tekście Adama Dziadka *Atopia – stadność i jednostkowość* („Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 237–243).

i dlatego nie podjął tego wątku, który pewnie i jemu, i innym wspominanym tu czytelnikom *Operetki* do głowy przyjść musiał. Trudno powiedzieć. Ja twierdzę, że postać Albertyny jest właściwym kluczem do ostatniego tekstu Gombrowicza. Nie tylko spaja ona w całość liczne sprzeczności widoczne w dramacie, ale – co jeszcze ważniejsze – pozwala zaproponować inną i nową jego interpretację.

Zacznijmy od zagęszczenia Proustowskich motywów konstytutywnych dla postaci Albertyny, które przeniknęły do *Operetki*. Na początek kwestia kondycji społecznej Albertyny, którą Proust omawia jednym tchem z kwestią strojenia się, ubioru i mody. Posłuchajmy:

Kiedy po przyjeździe z Balbec powiedziałem Albertynie, że księżna de Guermantes mieszka na wprost nas, w tym samym pałacu, wówczas, słysząc ten wielki tytuł i wielkie nazwisko, przybrała minę bardziej niż obojętną, wrogą, wzgardliwą, u hardych i namiętnych natur będącą znakiem bezsilnego pragnienia. Albertyna to była wprawdzie wspaniała natura, ale utajone jej przymioty mogły się rozwijać jedynie pośród zapór, jakimi są nasze upodobania lub żaloba po upodobaniach, z których trzeba nam było zrezygnować – jak dla Albertyny snobizm. Żaloba ta zowie się nienawiścią. Nienawiść Albertyny do „świata” zajmowała w niej zresztą bardzo mało miejsca i podobała mi się przez swoją stronę rewolucyjną – mam na myśli nieszczęśliwą miłość do szlachty – wypisaną w charakterze francuskim na odwrotnej stronie medalu, drugą stroną wyrażającego wielkopaństwo pani de Guermantes. O to wielkopaństwo, nie mogąc go osiągnąć, Albertyna nie troszczyłaby się może; że jednak przypomniała sobie, iż Elstir mówił o księżnie de Guermantes jak o kobiecie najlepiej ubierającej się w Paryżu, republikańska wzgarda Albertyny dla diuszessy ustąpiła miejsca żywemu zainteresowaniu się elegantką. Wypytywała mnie często o panią de Guermantes i lubiła, żebym zasięgał dla niej u księżnej porad toaletowych. Bez wątpienia mógłbym prosić o te rady panią Swann [...]. Ale pani de Guermantes (miałem to wrażenie) jeszcze dalej doprowadziła sztukę ubierania się. Jeżeli zachodząc tam na chwilę [...] zastawałem księżnę spowitą w mgłę szarej krepdeszynowej sukni, pojmowałem, że ten strój jest wypadkową skom-

plikowanych przyczyn i że nic by się w nim nie dało zmienić; zanurzałem się w atmosferę, którą wydzielał, niby schyłek dni wyścielonych perłowoszarą watą przez mgliste opary<sup>71</sup>.

A stronę wcześniej:

Fatałaszkę sprawiała Albertynie wielką przyjemność. Nie umiałem się powstrzymać, aby jej co dnia nie ofiarować czegoś. I za każdym razem, gdy mówiła z zachwytem o jakiejś szarfie, etoli, parasolce, które przez okno lub mijając dziedziniec, oczami rozróżniającymi tak szybko wszystkie odcienie elegancji, ujrzała na szyi, na ramionach lub w ręce pani de Guermentes, wiedząc, że trudnego z natury gustu Albertyny (wydelikaczonego jeszcze lekcjami elegancji czerpanymi z nauk Elstira) nie zadowoliłaby jakaś imitacja, nawet ładnej rzeczy, zastępująca ją w oczach pospólstwa, ale różniąca się od niej całkowicie, zachodziłem w sekrecie, aby wypytać księżnę, gdzie, jak, z jakiego modelu było sporządzone to, co się podobalo Albertynie, dokąd należy się zwrócić, aby uzyskać ściśle to samo; na czym polega sekret krawcy, elegancja (Albertyna nazywała to „szyk”, „styl”) wykonania, jak się dokładnie nazywa materia – piękność materiału miała tu swoje znaczenie – której należało żądać<sup>72</sup>.

Zauważmy: w zdaniach Prousta zarysowuje się wyraźnie wiele napięć, które niemal bezpośrednio przenikają do *Operetki*. Wielkopańskość pani de Guermentes, owe „wysokości”, jak szyderczo o księżnej Himalaj pisać będzie Gombrowicz, który z najlepiej ubierającej się kobiety w Paryżu (księżnej de Guermentes) uczyni księżną Himalaj, najbardziej zainteresowaną przyjazdem i propozycjami Fiora – i to właśnie księżna będzie Fiora wprowadzać w świat dramatu. Niższe urodzenie Albertyny, które u Gombrowicza robi z niej – brutalnie i amplifikując – córkę sklepikarza, dziewczynę wprost przychodzącą, jeśli można tak w uproszczeniu powiedzieć, ze świata Dulskich (u Prousta Albertyna pochodzi ze świata pani Verdurin). Połą-

---

<sup>71</sup> M. PROUST: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 5: *Uwięziona*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY). Warszawa 1958, s. 30–31.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 30.

czenie arystokracji z kwestią stylu, szyku, mody, ubioru i przylegające do niej społeczne rozwarstwienie wprowadza następującą sekwencję: od „wysokości” pani de Guermantes, poprzez gorzej urodzoną (republikańską) Albertynę, aż po pospólstwo, które u Prousta – a jakże – zadowala się imitacją szczególnych i niepowtarzalnych strojów pańskich, co znajdzie bezpośrednie odbicie w *Operetce*, gdzie pospólstwo (Lokaje<sup>73</sup> i spółka) także będzie naśladowało pańskie ubiory i gdzie ruch owego naśladownictwa zamieni się w prawdziwą pogoń Niższych za Wyższymi i ucieczkę tych drugich. Napięcie to stanie się motorem napędowym Historii. Gombrowicz uczyni ze stroju i mody – jak już wiemy z omówionych interpretacji – zasadniczą metaforę procesu historycznego. Rzecz jednak w tym, że podobne myślenie o stroju, połączenie go z pewną historycznością, pojawia się już u Prousta:

Ze wszystkich sukien lub szlafroczków pani de Guermantes najbardziej zdawały się odpowiadać pewnej intencji, najwięcej specjalnej myśli posiadały suknie, które Fortuny stworzył wedle dawnych weneckich wzorów. Historyczny charakter tych sukien, a może fakt, że każda z nich jest jedyna, dają im coś tak odrębnego, że poza kobiety, która je nosi, czekając na nas, rozmawiając z nami, nabiera wyjątkowej ważności; rzekłbyś, że ten kostium jest owocem długiego namysłu i że ta rozmowa odcina się od potocznego życia niby scena romansu. W powieściach Balzaca heroiny kładą z umysłu pewną toaletę w dniu, kiedy oczekują pewnego gościa. Dzisiejsze toalety nie mają tyle charakteru – wyjąwszy suknie Fortuny’ego. Nic nie może pozostać mgliste w opisie powieściopisarza, skoro ta suknia istnieje rzeczywiście, skoro najdrobniejszy jej wzór utrwalony jest równie naturalnie jak linie dzieła sztuki. Przed włożeniem tej czy innej sukni kobieta musiała wybrać między dwiema, i to nie dwiema podobnymi do siebie, ale głęboko indywidualnymi, mogącymi nieomal nosić imiona<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Można jeszcze dodać stałą obecność służby: u Prosta jest to przede wszystkim pocziwa Franciszka, postać szczególna, niezmiernie w całym cyklu powieściowym ważna, ale także u Gombrowicza – owo stałe napięcie społeczne udomowione, ale też mogące rozsadzić dom niejako od wewnątrz.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 32.

Do tego jeszcze sam Paryż, gdzie Marcel mieszka z Albertyną po powrocie z Balbec, gdzie Fortuny tworzy niepowtarzalne swe stroje, Paryż, z którym tyle kłopotów miał Gombrowicz, gdy to miasto zlewało mu się z całym światem. Do tego grasejowanie – już u Prousta opisywane z ironią, wzmocnione jeszcze przez Gombrowicza i stanowiące jedno z głównych źródeł komizmu pierwszego aktu.

Nie dość na tym jednak.

Mama uważała za dzikie, niewłaściwe, aby młoda panna mieszkała sama ze mną. Pierwszego dnia, w chwili wyjazdu z Balbec, kiedy mnie widziała tak nieszczęśliwym i martwiła się, że mnie zostawia samego, może była rada dowiadując się, że Albertyna jedzie z nami, i patrząc, jak tuż obok naszych walizek (nad tymi walizkami spędziłem noc w „Hôtel de Balbec”, płacząc) pakują do wagonu wąskie i czarne walizki Albertyny. Wydawały mi się podobne do trumien, nie wiedziałem, czy wniosą w mój dom życie, czy śmierć...<sup>75</sup>

Walizki Albertyny (w których przewozi swe stroje) przypominają Marcelowi czarne trumny! Albertynka, trumna, stroje (a więc i ich rewers: nagość) – wszystko to już zapisane w *Uwięzionej* – u Prousta walizki przypominają trumnę, w *Operetce* trumna bardzo przypomina walizkę: różne rzeczy się do niej składa, podróżuje się z nią w poszukiwaniu zaginionej Albertynki. U Prousta ów szczegółny opis walizek pojawia się zaraz po tym, gdy Albertyna przed opuszczeniem sypialni Marcela „wsuwała w moje usta język – jak chleb powszedni, jak posilny pokarm mający niemal świętość wszelkiego ciała, któremu cierpienia doznane z jego powodu użyczają w końcu jakiejś duchowej słodyczy”<sup>76</sup>. Wzmiankowane cierpienia zaś wynikały z kontaktów Albertyny z przyjaciółkami, które teraz, równocześnie z przenosinami do Paryża, ustały: „Oderwanie jej od przyjaciółek oszczędziło memu sercu nowych cierpień; utrzymywało to serce w spokoju, w bezwładzie, który miał mi pomóc do wyzdrowienia”<sup>77</sup>. Lub: „to, że moje zazdrości gasły – aby się

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 8.

zbudzić niekiedy, kolejno – nie znaczyło również, aby każda z nich nie odpowiadała, przeciwnie, jakiejś przeczuwanej prawdzie; nie należało sobie mówić o tych kobietach »żadna«, ale »wszystkie«. Mówię: »przeczuwanej«, bo nie mogłem być obecny we wszystkich punktach przestrzeni i czasu, w których trzeba by się znaleźć, a do tego, jakiż instynkt poddałby mi ich wzajemną zgodność, aby mi dać zaskoczyć tu o tej godzinie Albertynę z Leą lub z dziewczętami z Balbec, lub z przyjaciółką pani Bontemps, o którą się swego czasu ocierała, lub z młodą dziewczyną z tenisa, która ją trącała łokciem, lub z panną Vinteuil?»<sup>78</sup>. A wreszcie Albertyna wyznaje Marcelowi: „Jedyny raz kiedy wyszłam, to przebrana za mężczyznę, ot, bardziej dla hecy”<sup>79</sup>. „Niestety, w Albertynie było kilka osób”<sup>80</sup>. Dochodzimy w tym miejscu do sprawy zasadniczej, do biseksualizmu Albertyny, który – w moim przekonaniu – stanowi pewien zasadniczy klucz do Gombrowiczowskiej Albertynki. Nie jest to jednak sprawa prosta, nie chodzi mi bowiem o ustalanie preferencji seksualnych Albertynki, tekst Gombrowicza nie pozostawia tu zresztą wiele miejsca na interpretacyjne piruety. Przeciwnie: seksualność Albertynki, a w szczególności jej „preferencje” wydają się nie mieć tu żadnego znaczenia. Chodzi raczej o to, jak tekst Prousta, czyniący z Albertyny biseksualną kobietę (też i „kilka osób” naraz), wpływa na tekst Gombrowicza, który, jak widzieliśmy, jest u Prousta wielorako zapożyczony. Można na tym etapie rozważań powiedzieć, że biseksualna Albertyna w jakiś sposób modeluje lub oświeśla Albertynkę, a może – przeciwnie – rzuca na nią cień, czyli ją zaciemnia – nie wiadomo jednak na razie, w jaki sposób. Podkreślić trzeba, że nie chodzi mi tu o umieszczenie jej w kontekście homo- lub biseksualnym tylko po to, aby móc następnie rozważać ten dramat na przykład w korelacji z biseksualizmem autora lub jako tekst lesbijski, gejowski w sensie mniejszości lub wykluczenia. Przeciwnie, jestem przekonany, że *Operetka* nie daje możliwości do interpretacji

---

<sup>78</sup> Ibidem, s. 374–375.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 376.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 379. Warto w tym miejscu przypomnieć *Operetkę I*, w której pojawili się Albertynka (zwana też czasem – jak u Prousta – Albertyną) i Albert. Wypadnie do tej sprawy jeszcze wrócić.

tego rodzaju, choć pewnie erotyczne idiosynkrazje Gombrowicza jakoś na nią wpłynęły. Mimo to kontekst Proustowski jest w *Operetce* obecny. Gombrowicz, który bez najmniejszych wątpliwości dzieło Prousta znał dobrze, opisywał je w *Dzienniku*, opisy te zresztą rozmaite przybierały tony<sup>81</sup>, z jakichś powodów wybrał to rzadkie imię – Albertynka – by umieścić jego nosicielkę w końcowej apoteozie, użył też – jak widzieliśmy – szeregu konkretnych motywów Proustowskich, czyniąc z nich motywy dla swej sztuki konstytutywne: strój, moda, Paryż, trumna. Dlaczego i po co? Dochodzi tu z całą pewnością do swego rodzaju dodatkowego modelowania, do jakiejś dodatkowej suplementacji. Może, aby określić ruch owej suplementacji, wrócić trzeba do *Operetki* z jakimś innym zapleczem teoretycznym. Markowski pisał – najogólniej mówiąc – o przewartościowaniu, może nawet o dekonstrukcji kartezjańskiego modelu podmiotu, która w dziele Gombrowicza (bo z pewnością nie tylko w *Operetce*) się dokonuje. To jednak, czego nie (do)powiedział, to kierunek owego przewartościowania. Gombrowicz Markowskiego pozostaje – by tak powiedzieć – w ramach aporii podmiotu, zostaje w przestrzeni wyznaczonej przez ruch dekonstrukcji, ale z przestrzeni tej nie wychodzi, a dzieje się tak zapewne dlatego, że nie dostrzega Albertynki i stojącej za nią Albertyny. Wydaje się tymczasem, że Albertynka była w zamierzeniu Gombrowicza jakąś fundamentalną i absolutną alternatywą dla tego, co – po prostu – jest, jakąś szansą na otwarcie nowych możliwości, z których na razie trudno zdać (sobie) sprawę. Przeciwnie inni – wcześniejsi wobec Markowskiego – badacze, którzy dostrzegali w Albertynce – najogólniej mówiąc – utopię młodości przewyciężającej starość, nie dostrzegali natomiast zasadniczej dekonstrukcji podmiotu fundamentalnej dla dzieła Gombrowicza w ogólności i dla *Operetki* w szczególności. Pojawia się tu, w tym napięciu – jak przypuszczam – szansa na jakąś zupełnie inną *Operetkę*, *Operetkę* dodatkową, nadplanową, na razie

---

<sup>81</sup> Proust to dla Gombrowicza najpierw brat („być z bratem moim, Proustem!” – D, s. 412), lecz później oczarowanie opada: „nie będę negował mu tragizmu, surowości, nawet okrucieństwa, ale wszystko to [...] jest jednak do zjedzenia, zawiera w sobie gastronomiczną intencję, pozostaje w związku z półmiskiem, jarzynką i sosem. [...] Sartre, nie Proust!” (D, s. 769).

niewidzialną, która prześwituje spod *Operetki* widzialnej i stabilnej – widzialnej dla czytelnika i widza dramatu, widzialnej dla świetnych wcześniejszych jej interpretatorów, widzialnej dla wszystkich.

## IV

Scenę lub miejsce dramatu Gombrowicza cechuje podwojone oddalenie od centrum, podwójna decentracja mieszcząca się w słowie – Himalaj, księstwo Himalaj. Gdzie się to wszystko dzieje? Najprostsza odpowiedź może być taka: nie dość, że daleko, to jeszcze wysoko, a nawet najwyżej, „na wysokościach”, najwyżej, jak tylko się da. Ale także – w sensie językowym – dzieje się to w miejscu zaprzeczającym źródłowej *pluralia tantum* – Himalaje zmieniają się w jeden, konkretny (lub jedną konkretną, lub jedno konkretne) Himalaj, inaczej mówiąc, w pewną pojedynczość urągającą zarazem gramatyce i geografii. W *Dzienniku* słowo Himalaje pojawia się dwukrotnie i w obu przypadkach w kontekstach, które dla moich rozważań wydają się zasadnicze. Przeczytajmy:

Zawsze zdumiewało mnie, że mogą istnieć życia oparte na innej zasadzie niż moje. Nic zwykleszego od mojej egzystencji i bardziej pospolitego – może wstrętnego lub podłego (ja nie brzydzę się sobą ani swoim życiem). Nie znam żadnej, absolutnie żadnej wielkości. Jestem drobnomieszczańskim spacerowiczem, który zabłądził w Alpy, czy nawet w Himalaje. Moje pióro co chwila dotyka spraw ostatecznych i potężnych, ale jeśli dotarłem do nich, to igrając... jak chłopiec zalałem pomiędzy nie, lekkomyślnie zabłądziłem.

D, s. 273

Po raz drugi – zupełnie inaczej, w kontekście literatury krajowej i jej stosunku do wojny i okupacji:

Wcale nie uważam, żeby ich impotencja artystyczna wobec wojny była wstydem; wręcz przeciwnie, to było do przewidzenia. Dlaczego się tak dzieje, że żołnierz idzie na front, doznaje



okropności, sam nią się staje, a potem wraca do życia cywilnego jakby nigdy nic... taki właśnie, jakim był przed wyruszeniem? Zdarzają się dawki za silne. Tych organizm nie przyjmuje. Dlatego gdybym był towarzyszem-prezesem ich Związku Literatów w tych dniach powojennych, zaleciłbym wyjątkową ostrożność w traktowaniu tematów demonicznych, nadmiernie olbrzymich – a przynajmniej wyjątkową chytrość. Jeśli Proust z hrabiów wydobył więcej, to dlatego, że wśród hrabiów mógł poruszać się i czuć swobodnie, a i ciasteczko go nie przerastało – ale te cztery miliony zamordowanych Żydów to Himalaje! Zakazałbym tej typowo polskiej naiwności, która mniema, że tylko na szczytach jest coś do odkrycia. Na szczytach nie ma nic, śnieg, lód i skała. Natomiast wiele jest do zobaczenia we własnym ogródku. Gdy zbliżasz się z piórem w rękę do gór milionowej męki, ogarnia cię lęk, szacunek, zgroza, pióro drży w dłoni, a twoje wargi nie stać na nic oprócz jęku. Ale jękami nie robi się literatury. [...] Oczywiście – to dotyczy nie tylko literatury. Także przeciętny polski inteligent nie był zdolny przeżyć wojny do dna.

D, s. 326

Po pierwsze więc Ja-Gombrowicz przypadkowo zabłądziło w rejony zawrotne i niedostępne, w których, co prawda, nie jest zadomowione (jest jak zabłąkane dziecko), ale w których doświadcza świata i siebie na sposób osobny i jednak szczególny – te Himalaje stają się jednocześnie metaforą wysokości, patrzenia z wysoka, zasadniczej osobności od wszystkiego, zwłaszcza od wszelkiej (uznanej) wielkości (fragment dotyczy obowiązkowej wówczas dla Gombrowicza lektury Simone Weil – D, s. 272–275). Stają się też metaforą kolosalnego paroksyzmu Historii, paroksyzmu, który wymyka się rozumieniu, którego nie można pojąć, ponieważ jego doświadczenie wymyka się do-świadczeniu, czyli świadczeniu o sobie, świadczeniu do<sup>82</sup>. No chyba, że będzie się chytrym – wtedy może się coś jednak z tych Himalajów cierpienia („cztery miliony zamordowanych Żydów”) uda zrozumieć. Trzeba jednak – jak można domniemywać – opuścić (te wszystkie) Himalaje i znaleźć dla siebie (czyli

---

<sup>82</sup> Por. na ten temat R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 149.

dla Ja-Gombrowicz) tylko jeden (z wielu możliwych) Himalaj, a następnie przekształcić go w scenę operetki, na której rozegra się *Operetka*. Himalaj to więc miejsce osobne, peryferyjne, marginesowe, własne (choć w zabłąkaniu), w oddaleniu, na (najwyższych) wysokościach, na jakie wznieść się może Ja-Gombrowicz, jest to też miejsce, w które zagłada niepojęta i niepojmowalna Historia, którą jednak można (ewentualnie) sprytnie lub chytrze podejść, Historia, którą trzeba jakoś przechytrzyć. Jak? Jak można być na wysokościach i w oddaleniu Himalaj, a jednocześnie – jak Proust – we własnym ogródku pełnym oswojonych ciastek i hrabiów? Jeśli *Operetka* miałaby być odpowiedzią na to pytanie, to odpowiedziałaby tak: Himalaj musi zmienić się w ruinę, zaś z trumny-walizy wyjść musi naga Albertynka i zatańczyć w apoteozie, a wehikułem, który to wszystko wprawi w ruch jest operetka. Taka jest odpowiedź Gombrowicza i jest to też odpowiedź ostatnia, jakiej udzielił za życia. Kłopot w tym, że wciąż nie wiadomo, co właściwie ta odpowiedź znaczy.

Owe oddalone wysokości, na których znajduje się Himalaj, określiliśmy jako miejsce Gombrowicza – zarazem peryferyjne i wywyższone ponad leżący w dolinie świat, wywyższone też na wszystkich wielkościami, ale i oddalone od nich. Centrum świata, którego peryferiami jest Himalaj, to Paryż, który – jak już wiemy – Gombrowiczowi miesza się ze światem. Z owego centrum przybywa Fior i wkracza w świat co prawda peryferyjny, ale jednak zadziwiająco kompletny. W księstwie Himalaj znajdziemy wszystko, czego tylko zapagniemy: ośrodek władzy (Księcia i Księżną oraz następcę tronu Szarma), instytucje religijne (Ksiądz i kościół), armię (Generał), instytucje finansowe (Bankier), wymiar sprawiedliwości (Złodziejaszek jest wszak sądownie karany, więc pewnie i sąd, i więzienie się znajdzie). Istnieją też pewnie jakieś urzędy, skoro jest zarówno Prezes, jak i intelektualiści (Profesor), mamy rynek ze sklepami (w tym ze sklepem rodziców Albertynki), mamy handel luksusowymi towarami (Szarm z Firuletem muszą się gdzieś zaopatrywać w kosztowne podarunki przeznaczone dla Albertynki), są też dobre restauracje (Maxim), skoro można nadziewać kobiety wytwornym jedzeniem, jest i pospółstwo, z którego rekrutują się lokaje i inna służba. Himalaj jest więc kompletną makietą

państwa, modelem *polis*, na którym Gombrowicz dokonuje swych operetkowych eksperymentów z niebezpiecznie i rewolucyjnie przyspieszającą Historią.

Gombrowicz – jak wiemy – podejrzliwie traktował mocne ideologie, w tym oczywiście marksizm, trudno jednak zaprzeczyć, że modelem rewolucji, jakim się posługuje, jest bez wątpienia rewolucja proletariacka. Rzecz jednak w tym, że nie jest ona szansą na przezwycięzenie koszmaru Historii. Przeciwnie – jest jego integralną częścią. Więcej: marksizm wraz ze swym projektem rewolucji wydaje się zasadniczą konstrukcją ideologiczną wyjaśniającą zmiany dokonujące się w ramach Gombrowiczowskiego modelu. Problem niesprawiedliwości społecznej, który rewolucja proletariacka miałaby rozwiązać, jest przez Gombrowicza potraktowany krytycznie, ale jednocześnie Gombrowicz nie bagatelizuje go, skoro spycha grupę lokajską na dno poniżenia w scenie czyszczenia butów przy pomocy języków, zaś już w okolicach finału składa się do trumny-walizy między innymi ból i nadzieje proletariatu – gdy przegrywa przywódca proletariatu Hufnagiel, wraz z nim przegrywa proletariat. Co więcej, w ramach myśli marksistowskiej istnieje zasadnicze dla *Operetki* połączenie problematyki stroju i mody z problematyką Historii. Chodzi oczywiście o pewne rozważania Waltera Benjamina, z którymi wizja Gombrowicza wydaje się do pewnego stopnia zadziwiająco zbieżna. Piszę „do pewnego stopnia”, ponieważ zbieżności kończą się wraz z figurą Albertynki i końcową apoteozą. Wszystkiemu temu jednak, co dzieje się wcześniej, wypada się teraz przyjrzeć z Benjaminską w rękę, mimo że – o ile mi wiadomo – nie istnieją dowody na to, że Gombrowicz znał Benjamina.

*Operetka* przedstawia w całej pełni dekadencjonalny rozpad schyłek pięknej epoki. To, że chodzi o właściwy koniec tak zwanej „dziewiętnastowieczności”, która, zdaniem badaczy, kończy się nie na przełomie stuleci, lecz wraz z wybuchem Wielkiej Wojny<sup>83</sup>, wydaje się pewne – Gombrowicz wprost o tym

---

<sup>83</sup> Por. J. MACIEJEWSKI: *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*. W: *Pozytywizm. Język epoki*. Red. J. MACIEJEWSKI, G. BORKOWSKA. Warszawa 2001, a także: E. PACZOSKA: *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*. Warszawa 2010.

mówi w streszczeniu akcji. Benjamin, opisując „dziewiętnastowieczność”, Paryż czynił jej centrum, zaś kwestię mody, smaku i stroju umieszczał w centrum dziewiętnastowiecznego kapitalizmu:

Wystawy światowe – pisał – przydają blasku wartości wymiennej towarów. Tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na plan dalszy. Otwiera świat zwidów, do którego człowiek wstępuje, by pozwolić się zabawiać. Przemysł rozrywkowy ułatwia mu to, wynosząc go do poziomu towaru. Człowiek poddaje się manipulacjom tego przemysłu, rozkoszując się wyobcowaniem od siebie samego i innych. [...] Wystawy światowe wznoszą uniwersum towarów. Fantazje Grandville’a przenoszą charakter towaru na uniwersum. Modernizują go. [...] Fantasmagoria kultury kapitalistycznej osiąga swój największy blask na wystawie światowej w roku 1867. Cesarstwo jest u szczytu potęgi, a Paryż potwierdza swą pozycję stolicy luksusu i mody. [...] Operetka jest ironiczną utopią panowania kapitału<sup>84</sup>.

No właśnie – operetka! Operetka, która stanowi „ironiczną utopię” świata towarów/zwidów wyzuty z ich wymiernej wartości, które promieniują na cały świat z jego centrum – Paryża, za pośrednictwem jego wysłannika – Fiora. Himalaj, czekając na Fiora, oczekuje w napięciu na nową porcję kapitalistycznych fantasmagorii i fetyszów. Do tego dziewiętnastowieczna formacja charakteryzuje się dialektyką pozostającą w bezruchu: „Dwuznaczność jest obrazowym przejawem dialektyki, prawem dialektyki w bezruchu. Bezruch ten jest utopią, dialektyczny obraz zaś – u/rojeniem. Takiego obrazu dostarcza po prostu towar: obrazu fetysza. Takiego obrazu dostarczają pasaże, które są zarówno domem, jak i gwiazdami. Takiego obrazu dostarcza dziwka, która jest równocześnie i sprzedawczynią, i towarem”<sup>85</sup>. Taki charakter ma pierwsza Albertynka z *Operetki I* podzielona na Albertynkę i Alberta – jest dziewczyną, o czym w terminach bar-

---

<sup>84</sup> W. BENJAMIN: *Anioł historii*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA, H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 325.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 329.

dziei łagodnych pisał – jak widzieliśmy – Jarzębski, i jest Alber-tem, swym sprzedawcą. Taki charakter ma też świat *la belle epo-que* – dialektyki w bezruchu, ten długotrwały bezruch zamieni się jednak w swe absolutne przeciwieństwo, co stanie się (także) zarzewiem *Operetki*.

To, co w drugiej połowie XIX stulecia miało jeszcze przycią-gającą siłę, w pierwszych latach XX wieku jest już tylko deka-dencją i schyłkiem. Historia przyspiesza i świat przechodzi kata-klizm. Benjamin mówi o tym wyraźnie, choć zaznaczyć trzeba, że Benjaminowski kataklizm historyczny jest permanentny, jest – powiedzmy w ten sposób – pewną historyczną stałą. Dopóty kataklizmu, dopóki Historii, i na odwrót: dopóki Historii, dopóty kataklizmu i ruin. Myślę tu oczywiście o słynnej tezie IX z tekstu *O pojęciu historii*, w której Anioł Historii z przera-żeniem ogląda tylko zgłiszcza i gruzy:

Oczy szeroko rozwarłe, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku prze-szłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbu-dzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raję wieje wiatr, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim roś-nie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postęphem<sup>86</sup>.

Nawet Anioł Historii nie zna przyszłości, zupełnie jak Fior, który w trzecim akcie tak samo jest przerażony i który zadaje pytanie o sens Historii, ale też – bardziej konkretnie – o sens postępu.

Jeśli przyjąć, że w *Operetce* wehikułem Historii, ale też wehi-kułem postępu jest ławka (Fior stwierdza: „Jak ten czas pędzi! Proszę, na przykład, taka ławka. Niby to stoi nieruchomo, a jak pędzi!” – s. 259, ale też i dramatycznie pyta: „Dokąd ty zdążasz, ławko? / Ku czemu przesch jak szalona? W co? / Dokąd? / Ku czemu?” – s. 264), to warto zapytać, kto siada, wedle instrukcji

---

<sup>86</sup> Ibidem, s. 418.

płynących z didaskaliów, na owej ławce. Są to tylko dwie postaci. To Szarm i – oczywiście – Albertynka. Dlaczego tylko te dwie postaci wsiadają do operetkowego wehikułu historii i postępu? Nie siada na niej na przykład Hufnagiel<sup>87</sup>, który w świecie dramatu wydaje się najbardziej zagorzałym entuzjastą historycznej zmiany i który, by tak powiedzieć, chętnie by usiadł („Nie, nie zwykłem spadać z siodła. Galop [operetkowa metafora przyspieszenia Historii – przyp. F.M.] to moja specjalność! Pozwól pan, mistrzu, nie podzielam pańskiego niepokoju. Ta ławka? Pędzi? Galopuje? Nie wiadomo dokąd? To i co? Dosiadam, pędzę, galopuję” – s. 295). Hufnagiel, zamiast „dosiąść ławki”, dosiada ludzi, galopuje na ludziach („Hufnagiel jednym skokiem dosiada Profesora i konno na Profesorze – obaj w workach i maskach – najeżdża tłum gości na czele Hufca Lokai” – s. 295), i pewnie z tego powodu skazany jest wraz ze swą rewolucyjną sprawą na klęskę. Dlatego więc sądzę, że ławka zarezerwowana jest niejako dla Szarma i Albertynki, ponieważ tylko oni dwoje biorą udział w zasadniczym przewartościowaniu Historii i idei postępu, które rozgrywa się w ramach niewidzialnej *Operetki*.

A zatem – jeszcze raz – dostęp do wehikułu Historii posiada Albertynka, ta Albertynka z biseksualną Albertyną w tle, Albertyną, która – dla hecy – przebiera się za mężczyznę, która „jest wieloma osobami”, która (jak w *Operetce I*) z rozbicia na dziwkę i alfonsa zamienia się w metaforę jakiegoś nieznanego jeszcze nowego otwarcia w *Operetce* właściwej, które być może ujawni swą właściwą treść w *Operetce* niewidzialnej. A zatem, jest to Albertynka posiadająca wiele dopełniających się wcieleń, Albertynka wieloraka i zwielokrotniona. No i Szarm. Szarm jest także wieloraki i zwielokrotniony. Można bowiem powiedzieć, że Szarm jest pomnożony razy cztery. Dlaczego? Ten początkowo „pojedynczy” – by tak powiedzieć – hazardzista i narkoman dość szybko podlegać zaczyna podwojeniom. I to wielu podwojeniom niemal jednocześnie. Najpierw podwaja się Szarm o Złodziejaszka, podwaja się

---

<sup>87</sup> Warto zwrócić uwagę, że nie interpretowano dotąd tego imienia, a tymczasem jest to imię znaczące: niemieckie *hufnagel* to polskie *hufnal*, czyli gwóźdź służący do przytwierdzania (przybijania) podków do końskich kopyt – nieźle się to rymuje z galopem Hufnagla.

o swoje własne przeciwieństwo, które jednak sam będzie trzymać na smyczy i które też osobiście z tej smyczy spuści. Przeciwieństwo to zasadza się na opozycji impotencji i potencji. Szarm w zasadzie nie może nic. Do tego, by cokolwiek uczynić, potrzebuje swego absolutnego przeciwieństwa, czystej potencji – Złodziejaszka, który – co niezmiernie ważne – przychodzi spoza prawa („Ii, sądownie karany, proszę łaski...” – s. 234), który też wszystko może: może ukraść, może Albertynce wsadzić („Ona myślała, że to ja! Że to ja jej wsadzam!” – s. 256), co Firulet nazywa „dziką ideą” (s. 256), może, gdy – jak mówią Szarm na zmianę z Firuletem – oni już nie mogą: „Pas! Już nie mogę! Już spuszczę mego! Spuszczę ze smyczy! [...] Spuszczam! Niech leci, gdzie chce! Niech używa! Jeśli nie mogę ja, niech on przynajmniej... [...] Niech tam się dobierają! Niech, komu chcą, wsadzają! Niech, co chcą, wyrabiają! A my pas! My pas! My pas!” (s. 292–293). Widać tu też od razu i drugie podwojenie: Szarm podwaja się o Firuleta, który jest jego lustrzanym odbiciem – tak jakby, aby powiedzieć pas, trzeba samego siebie zobaczyć w lustrze, w zewnętrznym wobec nas obrazie nas samych. Prawdopodobnie dlatego nie mogą się – Szarm z Firuletem – nawzajem zabić w pojedynku. Nie mogą, ponieważ są podwojoną jednością („SZARM: Jakbym do lustha strzelał... FIRULET: Jakbym do lustra<sup>88</sup> strzelał...” – s. 286–287). Nie mogą ani podjąć działania, ani całkowicie się – poprzez śmierć – ze świata wycofać, muszą zostać i wypowiedzieć ostateczne „pas”, już po spuszczeniu ze smyczy swych złodziejasków, czyli po wyzwoleniu – niejako z samych siebie – swej potencji i potencjalności. Po co? Otóż po to, by móc, po wyzwoleniu z impotencji, opowiedzieć się całkowicie po stronie Albertynki, by ją dosłownie i w przenośni przywrócić światu i ją światu narzucić. Ten zasadniczy gest wykonany przez ich (Szarma i Firuleta) obdarzone potencją *alter ego* przychodzi spoza prawa i po wyzwoleniu się z więzów tradycyjnego podmiotu, który wypowiedział ostateczne „pas”. Gdyby się teraz zastanowić bliżej nad owym tradycyjnym podmiotem,

---

<sup>88</sup> W lustrzanym odbiciu gruntuje jednak źródłowa *différance*, która rozgrywa się w grze znaczących „lustha/lustra”. Gombrowicz zdaje się wiedzieć, że nie istnieje powtórzenie, które opierałoby się na tożsamości, a nie źródłowej różnicy.

powiedzieć można by, że jest to podmiot hegemonicznej męskości. Spośród wielu jej definicji wybieram krótką i instruktywną definicję Claire Colebrook: „Logos logocentryzmu jest ideałem metafizyki, gdzie samoobecność prawdy nie musi odwoływać się do czegokolwiek poza samą sobą. Logocentryzm jest więc *fallogocentryzmem* poprzez figurę ojca, który zapładnia i staje się czystą formą urzeczywistnienia dominacji metafizyki”<sup>89</sup>. Tak określone źródła męskości hegemonicznej wyznaczają metafizyczną ramę dla wszelkich jej zawrotnych konsekwencji, z których i Gombrowicz dobrze zdawał sobie sprawę. W zgodzie z lekcją Gombrowicza, w sytuacji, w której nie posiadał on jeszcze pojęcia hegemonicznej męskości, rzecz wygląda następująco:

Kobiecość nie żądała ode mnie młodości, lecz męskości i ja stawałem się tylko mężczyzną, zaborczym, zdolnym posiadać, anektującym cudzą biologię. Potworność męskości, nie liczącej się z własną brzydotą, nie dbającej o podobanie się, będącej aktem ekspansji i gwałtu i – przede wszystkim – panowania, ta pańskość szukająca tylko własnego zadowolenia... być może przynosiło mi to chwilową ulgę... to było jak gdybym przestał być istotą ludzką, trwożną, zagrożoną, a stał się panem, posiadaczem, suwerenem...

D, s. 217–218

Z rozpoznania powyższego wyłania się po pewnym czasie bardzo zasadniczy projekt pisarski łączący się zarówno z koszmarem historii, jak i z hegemoniczną męskością, a także – już na końcu – z Albertynką jako figurą ocalenia. Projekt ów (Gombrowicz mówi raczej o zadaniu) to:

nadać pierwszorzędność owemu podrzędnemu słowu „chłopiec”, do wszystkich ołtarzy dobudować jeszcze jeden, na któ-

---

<sup>89</sup> C. COLEBROOK: *Gender*. London 2004, s. 174. Bibliografia pojęcia męskości hegemonicznej i rozważań na jego temat jest spora. Warto jednak zwrócić uwagę na trzy teksty: J. HEARN: *From hegemonic masculinity to the hegemony of men*. „Feminist Theory” 2004, 5:49, s. 48–72; T. JEFFERSON: *Subordinating hegemonic masculinity*. „Theoretical Criminology” 2002, 6:63, s. 63–88; S. GARLIC: *Taking Control of Sex? Hegemonic Masculinity, Technology, and Internet Pornography*. „Men and Masculinity” 2010, 12:597, s. 597–614.



rym stałby młody bóg gorszości, niższości, nieważności, w całej swojej, związanej z dołem, potęgze. Oto konieczne poszerzenie naszej świadomości – wprowadzić do sztuki, przynajmniej do mojej sztuki, ten drugi biegun stawania się, nazwać kształt ludzki, który brata nas z niedostatecznością, zmusić, aby mu hołd oddano! Ale tu wyłaniało się drugie zadanie, bo nawet zahaczenie końcem pióra tego tematu było niemożliwe bez uprzedniego wyzwolenia się z „męskości” i, aby móc o tym mówić czy pisać, musiałem przezwyciężyć w sobie strach przed niedostatecznością w tym względzie, przed kobiecością. Ach! Znałem tę męskość, którą fabrykowali sobie oni, mężczyźni, między sobą, podjudzając się do niej, zmuszając się do niej wzajemnie w panicznym strachu przed kobietą w sobie, znałem mężczyzn wytężonych w dążeniu do Męczyzny, samców kurczowych, dających sobie szkołę męskości. Męczyzna taki sztucznie potęgował swoje cechy: był przesadny w ociężałości, brutalności, sile i powadze, był tym, który gwałci, który zdobywa przemocą [...], duch tej męskości wzmożonej objawiał się we wszystkim, rzecz można – w historii. Widziałem jak takim mężczyznom ich paniczna męskość odbierała nie tylko poczucie miary, ale i wszelką intuicję w postępowaniu ze światem: tam, gdzie należało być giętkim, on się rzucał, pchał, walił całym sobą z wraskiem. Wszystko w nim stawało się nadmierne: bohaterstwo, heroizm, surowość, moc, cnota. Całe narody w takich paroksyzmach rzucały się, jak byk na szpadę torreadora – w obłędnym lęku, iżby widownia nie przypisała im najłżejszego związku z *ewig weibliche*... Otóż nie miałem wątpliwości, że byk spotęgowany i na mnie zaszarżuje, gdy zwęszy z mej strony zamach na swe bezcenne genitalia. Ażeby temu zapobiec, trzeba mi było znaleźć dla siebie inną pozycję – poza mężczyzną i kobietą, która by wszakże nie miała nic wspólnego z „trzecią płcią” – pozycję pozaseksualną i czysto ludzką [...]. Nie być przede wszystkim mężczyzną – być człowiekiem, który dopiero na drugim planie jest mężczyzną – nie identyfikować się z męskością, nie chcieć tego...

D, s. 229–230

Przypomnijmy sobie wspomniane już stwierdzenie Gombrowicza, że nie ma nieerotycznej filozofii i nieerotycznego myślenia. Połączmy to z fallogocentrycznym podmiotem pokartezjań-

skim leżącym u źródeł wszelkich typów przemocy symbolicznej, ale i tej całkiem realnej. Przypomnijmy sobie Szarma, który zajmuje miejsce w wehikule historii tylko po to, by wyzwolić się z siebie poprzez powiedzenie sobie samemu „pas” i spuszczenie ze smyczy Złodziejaszka, czyli tego, który odnajdzie zaginioną Albertynkę.

Sporo już o Albertynce wiemy. Lecz dopiero teraz można zacząć łączyć wielorakie aspekty tej postaci, która – jak wiemy – śni swój natrętny sen o nagości. Co to teraz znaczy? Nagość oznacza fundamentalne poza-Historii. Skoro zaś Historia jest – jak widzieliśmy – domeną hegemonicznej męskości, nagość jest więc także wyjściem poza hegemoniczną męskość. Ale też skoro hegemoniczna męskość jest fundamentalną zasadą świata, to można o porzuceniu jej, o wyjściu z jej wszechogarniającego kręgu – na razie przynajmniej – jedynie śnić, śnić sen powracający i natrętny – jak muchy: „Muchy. O, mucha” (s. 249) – to jedno z pierwszych słów Albertynki. Albertynka jest – na wzór Albertyny – wieloma osobami/postaciami, które sobą skrzętnie przykrywa, ale które w niej jednak bezustannie interferują: jest postawionym na piedestale chłopcem (przeciw mężczyźnie), jest biseksualną Albertyną, która jednak wydobywa się spod jarzma seksualnych kontekstów, jest Albertynką/Albertem, ale wyrwanymi już z dawnych uwikłań znanych z *Operetki I*, jest więc przede wszystkim owym nowym, innym człowiekiem, którego próbował projektować Gombrowicz, aby wymknąć się światu takiemu, jaki jest. Wszystko to może się zdarzyć jedynie w podwojonych peryferiach Himalaj, poza światem-Paryżem, poza modą-Historią, poza dialektyką męskie – kobiece, heteroseksualne – homoseksualne (czego dalekim oddźwiękiem jest – znów powracająca – biseksualna Albertyna), poza prawem (graniczność Złodziejaszka), wbrew najmocniejszemu (hegemonicznemu) mężczyźnie w świecie *Operetki* – Hufnagłowi, poza mądrością *ego* – *cogito*, którą skopany przez Hufnagła Profesor po wielokroć wyrzygał, otwierając szansę dla jakiejś innej, niż pokartezjańska, podmiotowości, podmiotowości akceptującej głupotę wiecznie naruszającą mądrość w jej fundamentach – Albertynka, ze wszystkim tym, co mówi, sytuuje się całkowicie po stronie rewersu mądrości, dzieje się to jednak w wyniku

rozpadu starego, dawnego, ufundowanego na metafizyce obecności języka. Wyłania się stąd, jak sądzę, projekt radykalnie nowej męskości, którą nazwałbym męskością atopiczną w ślad za takimi na przykład rozpoznaniem Adama Dziadka, dotyczącymi pojęcia atopii: „Atopia jest nie-miejscem, jest zbliżona do Derridiańskiej *différance*, bowiem plasuje się pomiędzy biegunami jednoznacznych, kategoriycznych stanowisk. Żle znosi sądy definitywne i niepodważalne, nie ma w niej tolerancji dla fallogocentryzmu, nie ma w niej tolerancji dla stadności, która opiera się w nieunikniony sposób na obiegowych opiniach (*doxa*)”. A także: „Atopia jest postawą intelektualną i etyczną wobec świata nieogarnialnego i niewyraźnego. Opiera się na tym, że wszystko jest do przyjęcia i do zrozumienia, nie ma w niej niechęci wobec Innego, nie ma odrzucenia”<sup>90</sup>.

Przekroczenie *topoi* (i zapisanej w nich *topii* rozumianej jako opozycja wobec *atopii*), czyli miejsc, wiedzie poprzez sens źródłosłowu, tak przynajmniej jest u Gombrowicza, etymologii, która „oznacza »niedorzeczność«, »osobliwość«, »niezwykłość«, a także »obcość«, »nieprawość« i »grzech«. Opierając się na innych słownikach, można dodać kilka określeń synonimicznych, a nawet rozszerzyć nieco pole znaczeniowe tego słowa: »dziwaczność«, »absurdalność«, »niegodziwość«, »nikczemność« czy »przestępstwo« (zwracam tu uwagę zwłaszcza na słowo absurdalność). Semantykę rozszerza znacznie (*atopos*) jako przysłówek: »niezwykły, nadzwyczajny, osobliwy, obcy, paradoksalny, dziwny, nienaturalny, obrzydliwy, wstrętny, podły, niegodziwy, grzeszny, nieprzestrzenny«, też w rozszerzeniu »niedorzecznie, niewłaściwie«”<sup>91</sup>.

Przejście od hegemonicznej męskości w stronę męskości atopicznej prowadzi u Gombrowicza przez lata zmagania z *Operetką*, a raczej z wieloma widzialnymi *Operetkami*, które rozpętał, przez dziwaczność i absurdalność – tak świata, jak i tekstu sztuki, przez przestępstwo – wyjście poza (męskie) prawo, poprzez grzech – Retiro i Albertyny, ale także Albertynki/

---

<sup>90</sup> A. DZIADEK: *Atopia – stadność i jednostkowość*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 237–243.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 237–238.

Alberta (dziwki/alfonsa zlewających się później w jedną postać) w *Operetce I*. Wiedzie też poprzez niegodziwość Rzeźników/Lokajów i wyrywanie nóg („LOKAJE: Nogi wyrywać! Dość pucowania!” – s. 296; „LOKAJE: Giczały rwać!” – s. 302). Przez obrzydliwość ciała i rodzący się wstręt. Wiedzie również przez obcość, dziwność i nienaturalność ku niedorzeczności. Bo też ów zakodowany w niewidzialnej *Operetce* projekt atopicznej męskości jest nie do rzeczy. Przeciwnie – projekt ten jest od-rzeczy ku czemuś fundamentalnie nowemu i innemu: przeciw światu, historii, ekonomii, filozofii, metafizyce, słowem, przeciw wszelkim dającym się pomyśleć regułom gry. Dopiero po stworzeniu tak rewolucyjnego i radykalnego projektu mógł Gombrowicz na pytanie: „Jakie są Pana plany na przyszłość?” z całą odpowiedzialnością powiedzieć: „Grób”<sup>92</sup>.

## V

Teraz, gdy zarysował się przed nami kształt niewidzialnej *Operetki*, możemy, mając w pamięci te ustalenia i odkrycia, powrócić do *Operetki* widzialnej i kilka jeszcze spraw dopowiedzieć i wyjaśnić. Warto na przykład zapytać, kiedy dokładnie Gombrowicz uruchamia teatralną maszynę wiatru, błysków i grzmotów. Poczawszy już od pierwszego aktu, dzieje się to wielokrotnie, ale zawsze w kontekście rewolucyjnego – by tak powiedzieć – potencjału Albertynki, połączonego z rewolucyjnym potencjałem historii. Przyjrzyjmy się tym miejscom po kolei:

1. Upozorowana kradzież medalionu, czyli Złodziejaszek w akcji, który najpierw „*dość długo ją obmacuje*” (s. 249), a następnie „*porywa jej medalion z szyi i ucieka w stronę Szarma, który go powala. Grom. Wiatr. Burza natychmiast ustaje*” (s. 250). Można powiedzieć, że to moment, w którym Albertynka i Złodziejaszek na dobre wkraczają w akcję sztuki; tu bowiem rozpoczyna się sen Albertynki o nagości, czyli o radykalnym poza-Historii, tu także rozpoczyna się

---

<sup>92</sup> W. GOMBROWICZ: *Ostatni wywiad*. W: IDEM: *Varia*. Paryż 1973, s. 523.

właściwe działanie Złodziejaszka, działanie poza prawem i działanie rozumiane jako potencja, będące w opozycji do nie-działania, do impotencji Szarma.

2. Niezgoda Albertynki na ubiór, czyli na Historię: „*ściemnia się, wiatr, burza, grom* ALBERTYNKA: Hrabio! Ty mnie ubierasz / Zamiast rozbierać! [...] Nie widzisz? / Ja pod sukienką moją / Jestem naga!” (s. 253–254). Grom towarzyszy wielokrotnie wypowiedzanemu przez Albertynkę słowu „nagość”, wypowiedzanemu zawsze w sensie czegoś, czego się pragnie i wypowiedzanemu we śnie, ale – podkreślmy – chodzi tu cały czas o poza-Historię. Albertynka śni swój sen o poza-Historii.
3. „SZARM: Ona myślała, że to ja! Że to ja jej wsadzam! Dlatego jej się nagości zachciało [...] *wiatr, ale niemrawy*” (s. 256). Dlaczego niemrawy ten wiatr? Ponieważ wieje w chwili, gdy Szarm po raz pierwszy odkrywa swą impotencję, ale wieje ponieważ Złodziejaszek – opozycyjne *alter ego* Szarma – zaczął już swe wywrotowe działanie.
4. Grzmi, gdy Fior wygłasza swój monolog o ławce (s. 264–265) – wehikule historii, na którym – przypomnijmy – siadają tylko Albertynka i Szarm. W tym momencie na scenę wkracza też inny i w pewnym sensie konkurencyjny pęd historii – rozpętany przez Hufnagla pęd rewolucyjny.
5. Scena na balu. Wytwornie ubrana Albertynka zasypia, by śnić swój sen o nagości, czyli o poza-Historii: „*KSIAŻĘ: Coś jakby zasnęła... / (wiatr wyje jesienny, okna trzaskają, światło mruga) / [...] ALBERTYNKA: (przez sen) Nagość...*” (s. 271–272).
6. Dalszy ciąg balu i sekwencja dotycząca załamywania się języka: „*PROFESOR: Uuuuuuuuuuuu! / HUFNAGIEL: Rrrrrrrrrrrrrr! / KSIEŻNA: Witamy, uuuuuuuuuuuu, witamy, rrrrrrrrrrrrrr, hosanna na wysokościach uuuuuuuuuuuuuu rrrrrrrrrrrrrrrr witamy / MARKIZA: (znienacka) Gia! (okna trzaskają, gdzieś w głębi wiatr) / KSIEŻNA: (ogłupiała) Coś nudno jakoś... / ALBERTYNKA: (przez sen) Nagość... / Nagość...*” (s. 276–277). Trzeba w tym miejscu zauważyć, że załamanie się języka pod ciśnieniem rozpadającej się pokartejańskiej podmiotowości jest jednym z koniecznych warunków projektowanej radykalnej przemiany.

7. Jeszcze raz w kontekście nagości-poza-Historii: „ALBERTYNKA: (*przez sen*) Naaa... naaag... / FIOR: Co ona? (*cisza*) Nic się nie rusza, wszystko pędzi / Zawrotnie naprzód... (*cisza*) / Ku czemu? (*wiatr gwałtowny, światła chyboczą, okna trzaskają*) / ALBERTYNKA: (*przez sen*) Naaag...” (s. 286). Warto zwrócić tu uwagę na dialektykę ciszy i szumu wiatru, trzaskania okien, rozchybotanych świateł. Konstatacja Fiora o rozpędzonym świecie, o rozpędzonej historii znajduje się jeszcze jakby po stronie ciszy, dopiero pytanie „Ku czemu?”, na które Albertynka odpowie niejako „ku poza-Historii”, uruchamia owe teatralne *signifiants*.
8. Trudności z rozpoznaniem, kto jest kim: „FIOR: Prezes chyba... (*Grom potężny. Wicher. Ciemność*) / KRZYK SZARMA: Pas! / KRZYK FIRULETA: Pas! / KURTYNA” (s. 297 – zakończenie aktu drugiego). Szarm i Firulet zamieniają się jakby w swój własny krzyk, redukują się doń; jest to krzyk, który wykrzykuje końcowe „Pas!” hegemonicznej męskości. Rzec można, że od tego momentu wiatr historii wieje nieprzerwanie (już) na ruinach Himalaj, co czytać można jako ruiny męskiej hegemonicznej Historii. Jest to czas zawieszenia między Historią starą, Historią dotychczasową, która na razie jeszcze pozostaje co prawda zanihilowana bądź unieważniona, lecz wciąż jeszcze nie przekroczona poprzez radykalne zmartwychwstanie Albertynki, a nową historią męskości atopicznej. Wiatr (Historii) ustaje dopiero w momencie absolutnego przejścia i przewartościowania. By się to absolutne przejście i przewartościowanie mogło wydarzyć i dokonać, najpierw trzeba pogrzebać stary świat i starą Historię napędzaną galopem hegemonicznej męskości. W ten sposób dochodzimy do symbolicznej sceny składania starego świata i starej Historii do trumny. Dopiero wtedy – powtórzmy – wiatr ustaje.

Napotyamy tu zasadnicze pytanie, mianowicie: co poszczególne postaci składają do trumny, nim wyłoni się z niej (wreszcie spełniając swój sen) naga Albertynka? Jak pamiętamy, była już wcześniej mowa o tym, że Hufnagiel złożył do trumny ból i nadzieje proletariatu. Co jeszcze się do niej składa? Przypomnijmy to wszystko po kolei:

1. „KSIĄŻĘ-LAMPA: [...] Pozwólcie, niech złożę / Do tej tu trumny me włości, świetności / Splendohy i honohy! I mą klęskę!” (s. 314).
2. „KSIĘŻNA-STOLIK: [...] Ja do tej trumny składam me diademę / Pehły, szafihy, bhylanty, szmahagdy / I moje jęki!” (s. 314–315).
3. „PROBOSZCZ-KOBIETA: [...] Ja Boga mego składam do tej trumny / Idźcie! Msza już skończona!” (s. 315).
4. „PROFESOR-KOŃ: [...] Nie zabierajcie tej trumny beze mnie! / Ja do niej siebie składam! Rzyg! I już mnie nie ma! O, jak to dobrze! Umarłem!” (s. 315).
5. „GENERAŁ: Przepraszam! Ta trumna dla nas! Nam ona sądzona! / Nam, osądzonym! Skazanym na zawsze! / Ja w ciebie, trumno, składam tajemnicę / Obmierzłą, krwawą, straszną, niepojętą / Tego, co nie da się powiedzieć!” (s. 315).
6. Następnie Generał, Prezes i Markiza wygłaszają bezsensowne i ostatnie w sztuce słowo-walizę „Uittuiiiuuuuutuuuiiiii!” (s. 315), jakby składali do trumny – bo to wszak ta sama sekwencja – język, który przestał już cokolwiek znaczyć, język, który się rozpadł.
7. „HUFNAGIEL-JEŹDZIEC: Stać! Stójcie! / Jeżeli wszyscy składają swe zgony / Do tej tu trumny, ja także poproszę / O trochę miejsca. Pozwólcie, niech złożę / Nadzieje moje, walki i zwycięstwa / Proletariatu ból tysiącoletni / Proletariatu bój tysiącoletni / I mój odwieczny galop!” (s. 315).
8. „FIOR: Przeklinam ludzki strój, przeklinam maskę / Co nam się w ciało wżera, okrwawiona / Przeklinam mody, przeklinam kreacje / Krój pantalonów przeklinam i bluzek / Zanadto w nas się wgryzł! [...] Ja Fior / Ja damsko-męski mistrz do trumny składam / Świętą, a strojem na zawsze zhańbioną / Człowieka nagość! [...] Nagości święta, a nieosiągalna / Na zawsze śpij!” (s. 316–317).

Scena ta przedstawia symboliczny pogrzeb całego (całości) dotychczasowego świata, ze szczególnym uwzględnieniem tych jego elementów, które stanowiły zasadniczą siłę napędową hegemonicznej męskości. Chodzi zatem o hegemonię ekonomiczną jako uzasadnienie władzy i wynikające stąd cierpienia (Książę i Księżna); najogólniej pojęte metafizyczne fundamenty

starego świata, czyli transcendentne umocowanie władzy/wiedzy/ekonomii/prawa (Książd); wiedzę rozumianą jako opresywna *doxa* i jako idea napędowa dawnej Historii pozostająca w służbie hegemonicznej męskości (Profesor) – pamiętamy, że to Hufnagiel dosiada Profesora: „FIOR (*do Hufnagla*): Potwory! Stój / HUFNAGIEL-JEŹDZIEC: Nie mogę! / Jam galop! / FIOR (*wskazując na Profesora*): Ten koń? / HUFNAGIEL-JEŹDZIEC: To mój intelekt! PROFESOR-KOŃ: Rzyg!” (s. 302). Profesor z łatwością i ulgą godzi się na śmierć („O, jak to dobrze! Umarłem!” – s. 315) – potęgę hegemonicznej męskości, upostaciowianą w brutalnej sile militarnej, a w zasadzie jej najbardziej zasadniczą synekdochę nazwaną przez Gombrowicza „obmierzlą, krwawą tajemnicą”, której nie da się wypowiedzieć. Dlaczego nie da się jej wypowiedzieć? Być może dlatego, że jest wszystkim, całym światem, jego fundamentem i zasadą, główną tajemnicą hegemonicznej męskości. W tym sensie oświadczenie Generała jest być może jednym z najbardziej zasadniczych, zaś jego gest jawi się jako najważniejszy być może ruch negacji przewyciężający hegemoniczną męskość jako zasadę całej dotychczasowej Historii. Historia napędzana hegemoniczną męskością wspiera się na źródłowej nierówności klasowej, ekonomicznej, genderowej itd. – nic więc dziwnego, że aby tę Historię przewyciężyć, aby poddać ją gruntownemu przewartościowaniu, złożyć należy do trumny także odwieczną walkę klas – taki jest sens gestu Hufnagla. „Odwieczny galop” staje się zatem metaforą zarówno idei postępu, jak i dialektyki procesu historycznego (pewnie, chcąc zachować konsekwencję, należałoby napisać Historycznego – wielką literą). Wreszcie dochodzimy do oświadczenia Fiora, który składa do trumny ludzką nagość. Poprzedza to jednak przekleństwo wypowiedziane pod adresem stroju, czyli Historii napędzanej przez hegemoniczną męskość. Fior bowiem nie ma jeszcze rozwiązania, wciąż tkwi w świecie-Paryżu, nie jest w stanie przekroczyć dawnych ram świata, nie jest w stanie przewidzieć zjawienia się Albertynki ustanawiającej i wcielającej nowe i rewolucyjne poza-Historii. Dlatego też składa ostatecznie do trumny ludzką nagość rozumianą tu na razie jako nieziszczalna i nieosiągalna idea poza-Historii hegemonicznej męskości. Tę bowiem, najzupełniej nieoczeki-



wanie (nieoczekiwanie w ramach *Operetki* widzialnej) przynosi dopiero Albertynka w końcowej apoteozie. Apoteoza ta nie jest apoteozą młodości (ludzkiej) wymierzonej przeciw ludzkiej starości, starości starzejącego się ciała. Jest to coś znacznie bardziej rewolucyjnego i radykalnego: jest to apoteoza nowego, możliwego świata, a w zasadzie jedynie słabo widocznej szansy na taki świat. Świata na razie niemożliwego i dlatego niewidzialnego, który wydarzyć się może jedynie jako operetka na niedosiężnych wyżynach i odległościach Himalaj, na których niegdyś królowało Ja-Gombrowicz. Marzenie o męskości atopicznej, przychodzącej – zawsze jako projekt niewczesny i skryty – w miejsce męskości hegemonicznej to ostatnie marzenie Gombrowicza, jakie nam po sobie zostawił, ale też skrzętnie ukrył jako niewidzialną *Operetkę*, ukrył głęboko pod raz za razem mylącymi tropy licznymi nawarstwieniami *Operetek* widzialnych. Jest to projekt totalny, który przewartościowuje Historię, który żegna się z metafizycznym kartezjańskim podmiotem, który wiedzie poprzez rozpad języka i który w tak wyczyszczonej przestrzeni powołuje do życia coś radykalnie nowego – męskość atopiczną wraz z jej konsekwencjami, które są nie do pomyślenia, ponieważ „pomyślenie”, „pomyślenie czegoś takiego” wymaga zasadniczej redefinicji nas samych, redefinicji w stronę Albertynki.

Czy możliwa jest niewidzialna sztuka teatralna, czyli coś, co ze swej istoty wydarzać się musi właśnie w pełni swej widzialności na oświetlonej scenie, wydane na patrzące oko widza? Czy można zainscenizować niewidzialną *Operetkę*? Odpowiedź na to pytanie wydaje się wciąż równie trudna, co odpowiedź na pytanie inne, choć analogiczne: czy jesteśmy w stanie pomyśleć – do końca, ze wszystkimi jej konsekwencjami – męskość atopiczną przychodzącą na miejsce męskości hegemonicznej? Czy potrafimy wyciągnąć ostateczne konsekwencje z wielokrotnie powtarzanego w *Operetce* wycofywania się z gry: „A my pas! My pas! My pas!”?

## Historia literatury jako outsourcing

Zacznę od fantazji konferencyjnej: marzy mi się sesja, na której recenzenci powoływani, od lat już przecież, przez Narodowe Centrum Nauki, Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, a także, choć rzadziej w naszej dyscyplinie, przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju, stworzyliby przegląd tych projektów konkursowych, które ostatecznie nie uzyskały finansowania. Dorzuciłbym jeszcze te projekty, które odpadły w tzw. kwalifikacjach formalnych (gdy na przykład nie zgadzały się cyfry w formularzach budżetowych) – tylko kto by o tych ostatnich w miarę obiektywnie opowiedział? Nie chodzi mi o salon odrzuconych, nie kwestionuję też i nie zamierzam w żaden sposób kwestionować – chciałbym to bardzo mocno podkreślić – wyborów i decyzji podejmowanych na różnych etapach postępowania konkursowego, nie chcę powoływanym recenzentom niczego zarzucać. Przeciwnie: żyję w przekonaniu, że decyzje podejmują wedle swej najlepszej wiedzy, że są to najlepiej jak się da wyselekcjonowani fachowcy i w żaden sposób nie można podważać ich profesjonalizmu i uczciwości. Ale jednak sesja taka byłaby niezmiernie interesująca. Pokazałaby ona bowiem, co, jakie książki, jakie opracowania, jakie antologie itd. straciliśmy, a przecież większość straciliśmy bezpowrotnie. Na ogół brak finansowania powoduje, że zaproponowane projekty nie są realizowane. Wyłoniłaby się z nich inna, zapewne w jakiejś mierze alternatywna wobec istniejącej i właśnie powstającej historia literatury, jakiś inny jej obraz. Zakładam, że mniej interesujący, merytorycznie słabiej uzasadniony, ale też po prostu inny, inaczej roz-

kładający akcenty, stosujący inne języki badawcze oraz inaczej wybierający, aplikujący i tnący historycznoliteracką materię. Za kilkanaście lat będziemy żyć w świecie, w którym zastany obraz historii literatury polskiej będzie wypadkową inwencji projektodawców i decyzji recenzentów, obraz ten będzie (a często dzieje się to już dziś) przekazywany studentom, potem w naturalny sposób przeniknie do szkół, podręczników i programów nauczania, zostanie też wyeksportowany za granicę. Nie mamy tu do czynienia z jakimś marginesowym zjawiskiem, lecz z czymś fundamentalnym dla postrzegania polskiej kultury i literatury, czego efekty będą nam towarzyszyć przez dziesięciolecia. Podkreślam, że nie jestem krytyczny wobec tego systemu, chodzi mi raczej o konieczność przemyślenia go możliwie głęboko i wielostronnie, ma on bowiem zasadniczy i wielostronny wpływ na: 1) kształt akademii, 2) samych uczonych, na całe środowisko, 3) obecną i przyszlą wiedzę oraz badawczą świadomość.

Zacznijmy od akademii. Jej instytucjonalny kształt, merytoryczny z założenia podział na katedry i zakłady, którym przypisano jakiś wycinek historycznoliterackiej materii, od dawna funkcjonuje słabo albo wcale już nie funkcjonuje. Jednostki badawcze rzadko realizują wspólne badania, najczęściej grupują uczonych, z których każdy działa na własną rękę, często prowadząc badania z obszaru wykraczającego poza te, jakie określone są w nazwie danej jednostki. Gdy nałożyła się na to zjawisko konieczność powoływania – realizowana czasem nerwowo, a nawet histerycznie – nowych kierunków studiów lub specjalności, okazało się, że uczeni pracujący w jednym zakładzie lub katedrze przestali prowadzić zajęcia dydaktyczne z tych przedmiotów, które determinował historycznoliteracki obszar badań przypisany jednostce. Na taki obraz podwójnego rozbicia pierwotnej struktury uniwersytetu nałożył się system grantowy i dodatkowo go „przeorał”. Powstają zespoły robocze powoływane na czas trwania projektu, których uczestnicy rekrutują się z różnych jednostek, czasem nawet z różnych ośrodków, zaś największym marzeniem ustawodawcy wydają się zespoły powstające ponad granicami państw, a najchętniej kontynentów. Są to związki, które z konieczności nie trwają długo, ale są znacznie bardziej intensywne i twórcze – spaja je i napędza zgoda co do

przedmiotu badań, zawsze za krótki czas realizacji w stosunku do przyjętych celów, rodzaj badawczej zadyszki, konieczność okresowych i końcowych sprawozdań, wreszcie – trzeba to powiedzieć – dodatkowa zapłata. Pieniądze w całej tej historii odgrywają rolę niebagatelną i w ogóle wydają się zasadniczym kołem zamachowym systemu grantowego, ale nakazują też pilny namysł nad tym, kto płaci i za co płaci. Niemniej efektywność pracy w ramach zespołów grantowych jest wysoka, uczestnictwo często uskrzydla uczonych, przywraca utracony sens pracy, także pracy zespołowej – nie należy tego aspektu pomijać ani deprecjonować, jest on niezmiernie ważny i stanowi o niedającej się zakwestionować wartości całego systemu. Drogi wiodące do powołania zespołu są zasadniczo oparte na jakościach merytorycznych, ale nie tylko, grają w nich też rolę względy towarzyskie i rozmaite kalkulacje obejmujące przyszłość i przeszłość. Zespoły te, pozornie zakorzenione w akademii, stają się w gruncie rzeczy ciałami w jakimś sensie obcymi, są w akademii i jednocześnie obok niej, nie ma ona nad nimi kontroli, lecz ich istnienie cieszy akademię nie tylko z przyczyn finansowych (tzw. koszty pośrednie zasilają wszak uniwersytety), ale też prestiżowych, rankingowych i punktowych. Akademia po części jakby wypożycza swego pracownika zewnętrznemu wobec niej systemowi i tu – mając też w pamięci wspomniane kwestie ekonomiczne – dochodzimy do tytułowego outsourcingu. Kierownicy grantów i powoływane przez nich zespoły uczonych są w świetle definicji outsourcingu niczym owe „inne zewnętrzne podmioty”, którym przedsiębiorstwo powierza wykonanie pewnych ściśle określonych funkcji lub zadań. Outsourcing to skrót od outside-resource-using, czyli „użycie zewnętrznych zasobów”. Pytanie jednak, co jest w ramach systemu grantowego zewnętrzne i wobec czego takie pozostaje? Otóż, zespoły grantowe funkcjonują w podwójonej zewnętrzności: prymarnie na zewnątrz akademii, choć jednocześnie jakby w niej, ale to nie akademia je powołuje, lecz ciała wobec niej zewnętrzne, którym ich sprawczą i oceniającą funkcję powierza państwo, rezerwując sobie często wpływ na ostateczne decyzje. Powoływanie rad i przewodniczących programów i centrów odbywa się na przecięciu światów polityki i akademii, gdzie ten pierwszy realizuje swe cele, naruszając autonomię badań naukowych, a ten

drugi oddaje część swej autonomii w pragnieniu realizacji zadań i celów, na które go zwyczajnie nie stać lub w przekonaniu, że w sytuacji permanentnego niedofinansowania uczonych dostaje szansę lepszego wykorzystania ich potencjału, co w zasadzie na jedno wychodzi, są to bowiem dwie strony tego samego medalu. Jedynie kwestią zdolności polityków do samoograniczenia oraz siłą niezależności poszczególnych uczonych powoływanych do rad i centrów jest to, na ile nagradzane projekty realizują mądrość politycznego etapu, a na ile pozostają ugruntowane tylko w tym, co merytoryczne. Nietrudno wyobrazić sobie sytuację polityczną, gdy pierwszy aspekt przeważa nad drugim. Nie twierdzę, że dziś w Polsce tak się dzieje, ale system skonstruowany jest w taki sposób, że może się tak dziać. Jest to zapewne największe niebezpieczeństwo usadowione w samej istocie systemu grantowego i – o ile wiem – niebezpieczeństwo to nie dotyczy wyłącznie Polski, lecz wszystkich krajów, gdzie funkcjonuje podobny system finansowania nauki. I nie jest w tym miejscu istotne to, czy możliwe polityczne odkrętki idą w lewo czy w prawo, czy pozostają w centrum; chodzi tylko o autonomię lub jej brak, o samoograniczenie albo nacisk. Biorąc pod uwagę długofalową i kulturotwórczą ważność badań prowadzonych w ramach systemu, można sobie wyobrazić sytuację, w której polityka na całe dziesięciolecia wysteruje i ukształtuje obraz historii literatury – mówię o zagrożeniach, bo one istnieją. Lecz – z drugiej strony – czy istnieje humanistyka wolna od ideologii, całkowicie pozbawiona wpływu jakiegось, jakiegokolwiek ideologii? Pewnie nie.

Jednak względy polityczne połączone z podwójnym uzewewnętrznieniem zespołów grantowych to tylko część spraw dla systemu konstytutywnych. Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze inną. Mianowicie taką, że system grantowy w obowiązującym dziś kształcie – ale i w każdym możliwym do pomyślenia kształcie, nawet wtedy, gdy tego głośno nie mówi – kwestionuje sensowność funkcjonowania akademii w jej obecnej postaci w znaczeniu jej – by tak powiedzieć – badawczej wydolności. Zakwestionowanie to znów jest podwójne: z zewnątrz kwestionuje ją samo powołanie do życia systemu, od wewnątrz kwestionujemy ją my sami w chwili, gdy decydujemy się napisać wnioski. Uniwersytet, naruszany tym samym od wewnątrz i od

zewnątrz, przestaje być wspólnotą nauczycieli i uczniów, których namiętnością jest nauka (by przypomnieć nieco patetyczną definicję Heideggera), a staje się amorficzną grupą nauczycieli akademickich, którzy życie naukowe prowadzą na zasadach outsourcingu w przestrzeni umiejscowionej pomiędzy akademią i systemem. Bez żalu zawieszamy nasze bycie w uniwersytecie i robimy to za pieniądze.

Dzieje się więc też coś z nami samymi i wokół nas. Wytwarzają się nowe, alternatywne wobec ukształtowania akademii zespoły, niejednokrotnie znacznie bardziej twórcze od tych pierwszych, ale wytwarzają się też środowiskowe napięcia, zawiści i rozczarowania. Co jednak ważniejsze, kształtuje się też, alternatywny wobec zastanego, system jeszcze jednej oceny uczonych. Ponad oceną dotąd obowiązującą, dokonującą się w procesie awansu naukowego na kolejne stopnie, wytworzył się system dodatkowy, który narusza obowiązujące w akademii hierarchie. Warto zapytać, co to znaczy, gdy w ramach jednej edycji konkretnego konkursu finansowanie uzyskuje „prosty doktor”, a nie profesor tytularny? Czy zdarzenie takie, całkiem przecież częste, narusza tradycyjną hierarchię, czy nie? Co ono z nami robi? Co robi z akademią? Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że łatwiej o awans naukowy niż o pozyskanie finansowania, i fakt ten nie jest niewinny. Ktoś powie, że działają tu po prostu inne tryby oceny i przez to są nieporównywalne. Nieprawda: jeśli mój dorobek wystarcza do uzyskania stopnia, a nie wystarcza do wygrania konkursu, to trudno tych dwóch zdarzeń ze sobą nie połączyć. Opór środowiska wobec uzależnienia nominacji profesorskich od pozytywnej weryfikacji w przestrzeni grantów jest tu aż nadto wymowny. Warto jeszcze wspomnieć, że system umożliwia coś, co jeszcze niedawno było niemożliwe – prekariusze nauki, którzy nie znaleźli miejsca w akademii, otrzymali szansę drugiego życia naukowego w systemie grantowym niejako poza decyzjami, które akademie wcześniej wobec nich podjęła, nie zatrzymując ich w swych strukturach. Przychodzą oni do akademii i wołają: „zatrudnij mnie, obojgu nam się opłaca”, i akademie ich przyjmuje, kwestionując niejako swe wcześniejsze postanowienia, konkursy, personalne wybory. Trudno oprzeć się wrażeniu, że akademie tym samym jakby przyznaje się do

błędu, choć czyni to pod płaszczykiem ekonomii – robi miejsce samozatrudniającym się, ale jednocześnie ujawnia swój status przedsiębiorstwa, którego skądinąd wołałaby przecież uniknąć.

Wobec systemu grantowego wykształcają się różne postawy, lecz wbrew pozorom wszystkie one trawi nowa gorączka, która dawniej nas omijała. Nawet ci uczeni, których postawę można by nazwać dumnym wygnaniem, czują się zmuszeni, by coś powiedzieć, jakoś się ustosunkować. Inni pełni są afirmacji wobec systemu grantowego. To grupa tych, którzy zaznali lub zaznają nowych dobrodziejstw. To bohaterowie naszych czasów, ale czy wiedzą, co czynią? Czy wiedzą, że biorą udział w systemie outsourcingowym rozbijającym tradycyjny uniwersytet? Może uważają, że nie ma czego bronić? Pomiędzy skrajnościami krążą niedowiarki, umiarkowani entuzjaści, ci, co by chcieli, ale się boją, którzy mówią: „kiedyś to zrobię, ale jeszcze nie teraz”.

Trzecim aspektem, poza akademią i środowiskiem, jest przedmiot badań, który nazywam dla uproszczenia historią literatury. Co się z nią dzieje? Czy jest ofiarą, czy przeciwnie – coś na tym wszystkim zyskuje? Wytwarza się jako produkt outsourcingu w omówionym już podwójnym zewnętrzu. Staje do konkursów merytorycznej piękności. Do tego musi być zawsze jakaś, nie może być – że tak powiem – po prostu. Profiluje się, nacina, opowiada sobie różnymi językami, pilnie śledzi tętno współczesności i stara się na nie po swojemu reagować. Wie, że ma mało czasu, działa więc raczej punktowo, obszarowo niż całościowo i w ramach wielkiej syntezy, w którą już dawno zresztą utraciła wiarę. Godzi się na swą wielorakość, na rozproszenie, na suplementarność. Wie, że musi się bezustannie korygować, że musi stawiać się nową wersją samej siebie. Nie jest siebie pewna, bo brak jej ostatecznej pewności, rozumie więc, że bliżej jej do statusu produktu, jego nowości, starości, recydingu, fetyszyzacji. Słowem, jest taka, jak współczesny świat, a tym samym wydaje się mądrzejsza od swych historyków, którzy się z nią jako taką intelektualnie godzą, a jednocześnie odczuwają opór wobec egzystencjalnego uczestnictwa w takim właśnie świecie, pozornie tylko chroniąc się przed nim w mury tradycyjnego (jeśli to może coś oznaczać) uniwersytetu, który – jeśli kiedykolwiek istniał – to dziś już z pewnością nie istnieje.

Widać w nim raczej, dziś być może lepiej niż kiedyś, geologiczne uwarstwienia pochodzące z różnych epok: od PRL-u, poprzez okres złotej wolności lat 90., przez czas reform początku nowego tysiąclecia, aż po dzisiejszy neoliberalny (niech w końcu zabrzmi to słowo) outsourcing. Każda z tych epok wciąż jakoś na uniwersytecie trwa, jakoś na nas oddziałuje, nie zawsze w pozytywny sposób. Outsourcing nie musi być koniecznie zagrożeniem, mimo że czają się w nim niebezpieczeństwa. Przeciwnie. Może być szansą na nową akademię, akademię nadążającą za historią literatury.





## Nota edytorska

Większość szkiców składających się na niniejszą książkę była już wcześniej drukowana w tomach zbiorowych i czasopismach. Niektóre z nich poddano niewielkim zmianom. Poniżej podaję miejsca pierwodruków:

*Między postacią a osobą. O postaci literackiej w „Tylko Beatrycze” Parnickiego.* Pierwodruk w książce prokonferencyjnej: *Świat Parnickiego*. Red. J. ŁUKASIEWICZ. Wrocław 1999.

*„Kocham cię” i nieobecność przedmiotu.* Pierwodruk w książce prokonferencyjnej: *Kobiety w literaturze*. Red. L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz 1999.

*Zagłada i życie.* Pierwodruk w książce prokonferencyjnej: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. BRODZKA-WALD, J. LEOCIĄK, D. KRAWCZYŃSKA. Warszawa 2000.

*Ironia socjalizmu.* Pierwodruk w książce prokonferencyjnej: *Opowiedzieć PRL*. Red. G. WOŁOWIEC, K. CHMIELEWSKA. Warszawa 2012.

*Melancholia Stefana Szymburskiej.* Pierwodruk: „FA-art” 2012, nr 1-2.

*Doświadczyć doświadczenia – o Poetyce doświadczenia Ryszarda Nycza.* Pierwodruk: *Doświadczyć doświadczenia (według Ryszarda Nycza)* [recenzja książki: *Ryszard Nycz – Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*]. „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3.

*Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena*. Pierwodruk: *Polska męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena*. „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

*Kronos na brygu Banbury*. Pierwodruk w książce prokonferencyjnej: *Gombrowicz z przodu i z tyłu*. Red. K. ĆWIKLIŃSKI, A. SPÓLNA, D. ŚWITKOWSKA. Radom 2015.

*Niewidzialna Operetka Witolda Gombrowicza. Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej*. Pierwodruk okrojonej nieco wersji tego tekstu: „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 2.

*Historia Literatury jako outsourcing*. Pierwodruk: „Kronos” 2016, nr 3 (38).

# Indeks osobowy

## A

Agamben Giorgio 72, 148  
Anonim tzw. Gall 136

## B

Bachórz Józef 131  
Bacon Francis 94, 95  
Baran Bogdan 39, 70, 114  
Barthes Roland 10, 15, 42, 48, 49, 63,  
79, 109, 126, 157, 158  
Bartos Ewa 161  
Bataille Georges 28  
Baudelaire Charles 125  
Baudrillard Jean 102, 103, 109  
Bauman Janina 63  
Bauman Zygmunt 68  
Beckett Samuel 174  
Beethoven Ludwig van 169  
Benjamin Walter 110, 204–206  
Berent Waław 55, 114, 153  
Bernhardt Sarah, właśc. Bernardt  
Henriette Rosine 95  
Bieńczyk Marek 42  
Birenbaum Halina 59  
Blandzi Seweryn 113  
Błoński Jan 168, 174–182, 187, 191,  
192, 194  
Bonaparte Napoleon 135, 142  
Bonaparte Napoleon III 152  
Borkowska Grażyna 204

Borowy Waław 140

Bourdieu Pierre 92

Brodzka-Wald Alina 155, 227

## C

Chmielewska Katarzyna 227  
Cieřlikowska Teresa 15, 22  
Collebrook Claire 209  
Culler Jonathan 109  
Cymbrowski Borys 128  
Czapliński Przemysław 140  
Czarnecki Stefan 142

## Ć

Ćwikliński Krzysztof 227

## D

Dąbrowski Jan Henryk 131–134, 140,  
141  
Dali Salvador 97  
Dante Alighieri 50, 51, 117, 169  
Deleuze Giles 109  
Derrida Jacques 109, 120, 121, 212  
Descombes Vincent 13, 109  
Dürer Albrecht 88  
Dziadek Adam 126, 194, 212

## E

Eco Umberto 100, 101

## F

Fiore Joachim de 45  
Forstner Dorothea 31  
Foucault Michel 20, 76, 77, 109, 145,  
163, 189  
Fourier Charles 15  
Freud Zygmunt 22, 105, 108, 109,  
113, 162  
Frye Northrop 20, 109

## G

Garlic Stephen 209  
Gautier Teofil 85  
Gebethner Gustaw Adolf 73, 74  
Genet Jean 192  
Gielata Ireneusz 25  
Gierasimiuk Jerzy 114  
Girard René 109  
Głowiński Michał 55, 65–67  
Godzic Wiesław 87  
Gombrowicz Rita 167  
Gombrowicz Witold 94, 99, 109,  
157–166, 167–218  
Graczyk Ewa 160, 164, 167  
Grandville Jean Ignace 205  
Gren Roman 58, 59, 62  
Gumilow Mikołaj 34

## H

Hallett Judith 136  
Hearn Jeff 209  
Heidegger Martin 39, 52, 70, 108,  
109, 113–115, 148, 223  
Husserl Edmund 109  
Hutcheon Linda 83

## I

Irzykowski Karol 107, 112

## J

Jackson Michael 98  
Jacobson Roman 97  
Janion Maria 28, 146, 147, 150, 160,  
171, 177, 187

Jarzębski Jerzy 167, 169, 172, 181–185,  
192, 206  
Jefferson Tony 209  
Jeleński Konstanty 167  
Joseph Jacques 93  
Jung Karl Gustav 108, 109

## K

Kąkol Piotr 132  
Kaliściak Tomasz 160, 161  
Kamieńska Anna 45  
Kania Ireneusz 129  
Kerényi Karl 129  
Kłoczowski Jan Maria 145  
Kłoczowski Piotr 167  
Kłosiński Krzysztof 79, 109, 126,  
158  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 159  
Kołakowska Katarzyna 173  
Komendant Tadeusz 76, 145, 163  
Konopnicka Maria 145, 153, 155, 156  
Kościuszko Tadeusz 136  
Kosofsky Sedgwick Eve 140  
Kowalska Małgorzata 13  
Koziołek Ryszard 143, 144, 148  
Krall Hanna 57, 61, 62, 65  
Kraśniński Zygmunt 177, 187, 188  
Krawczyńska Dorota 227  
Kristeva Julia 108–113  
Krzemieniowa Krystyna 205  
Krzyżanowski Julian 140  
Kudalska Irena 132  
Kuharski Allen 172, 173  
Kuźma Erazm 14

## L

Lacan Jacques 22, 52, 72, 108, 113,  
128  
Lach Jerzy 167  
Lagarce Jean-Luc 174  
Lam Andrzej 107  
Le Goff Jacques 25  
Lechoń Jan 33  
Leibniz Gotfryd 113

Leociak Jacek 60, 87, 227  
Leśmian Bolesław 122  
Lewańska Ariadna 63  
Lipski Leo 53, 67  
Lis Małgorzata 15  
Lollobrigida Gina 97  
Loyola Ignacy 15  
Lyotard Jean 109

## Ł

Ławniczak Monika 166  
Łukasiewicz Jacek 227

## M

Maciejewski Janusz 204  
Magritte René 95, 96, 98  
Margański Janusz 102, 167  
Markiewicz Henryk 14, 15, 17, 119  
Markowski Michał Paweł 109, 111,  
119, 120, 187, 189–194, 200  
Marks Karol 109  
Martuszevska Anna 14  
Maupassant Guy de 107  
Mickiewicz Adam 125, 131, 140, 142,  
144–147, 149–151, 169–171  
Miłosz Czesław 122  
Mitterand Francois 96  
Mizera Janusz 70, 114, 115  
Mizerka Anna 140  
Moris Blake 173

## N

Naruszewicz Adam 150  
Neuger Leonard 69–85, 149  
Nietzsche Fryderyk 39, 55, 70, 109,  
113, 114, 140  
Noëlle Suzanne 95, 97, 98  
Nowak Piotr 72, 148  
Nycz Ryszard 119–129, 202, 227

## O

Obertyńska Beata 124  
Ockham William 165  
Olejniczak Józef 167

Orłowski Hubert 205  
Orzeszkowa Eliza 127, 128, 144

## P

Paczoska Ewa 204  
Parnicki Teodor 7, 13–52, 108, 109,  
111, 115–117  
Perec Georges 165, 166  
Perechodnik Cael 54, 60, 61  
Piranesi Giovanni Battista 145  
Pitanguy Ivo 95, 97  
Płachecki Marian 133, 136, 138, 152  
Plewniak Jerzy 28  
Plezia Marian 136  
Porębowicz Edward 50  
Proust Marcel 194–200  
Prus Bolesław 9, 152  
Przybyszewski Stanisław 128

## R

Reszke Robert 162  
Reymont Władysław Stanisław 92  
Riefenstahl Leni 96  
Rochlitz Dedo von 89  
Rosiek Stanisław 28  
Rosner Katarzyna 39  
Rubinowicz Dawid 66  
Ryziński Remigiusz 111

## S

Sade Donatien-Francois de 15  
Salomonowicz Lew 65  
Salwa Mateusz 72, 148  
Sartre Jean Paul 192  
Sienkiewicz Henryk 144  
Sikora Adam 56–57, 61, 64  
Sikorski Janusz 205  
Skinner Marilyn 136  
Sławiński Janusz 14  
Sloterdijk Peter 128  
Słowacki Juliusz 140, 143, 151, 170,  
171  
Smith Adam 76  
Spólna Anna 227

Staszic Stanisław 152  
Stendhal właśc. Marie-Henri Beyle  
97  
Stevens Wallace 122  
Sugiera Małgorzata 174  
Sylwester David 95  
Szekspir William 145  
Szymutko Stefan 19, 107–118

## Ś

Świętochowski Aleksander 132  
Świtkowska Dominika 227

## T

Tagliacozzi Gaspare 89–91  
Taschen Angelika 87  
Tomasz z Akwinu, św. 24, 39  
Tomczok Marta 161  
Towiański Andrzej 140  
Trembecki Stanisław 150  
Trojanowska Tamara 172, 173

## V

Vaqueiras Raimbaut de 42, 43

## W

Walas Teresa 126  
Walters Jonathan 136  
Warkocki Błażej 140

Wasilewski Marek 95  
Ważyk Adam 122  
Wedel Emil 74  
Weil Simone 202  
White Hayden 109  
Wieczorkiewicz Anna 87  
Wilde Oscar 140  
Wiśniewska Lidia 227  
Wiszniewicz Joanna 58  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 187,  
188  
Witold Wielki Książę (Kiejstuto-  
wicz Witold) 143  
Włodarski Józef 132  
Wolff August Robert 73, 74  
Wołowiec Grzegorz 227  
Wybicki Józef 131, 134

## Y

Yourcenar Marguerite 145

## Z

Zabłocki Franciszek 150  
Zieniewicz Andrzej 167

## Ż

Żakowski Maciej 87  
Żeleński Tadeusz (Boy) 196  
Żeromski Stefan 137

Filip Mazurkiewicz

## *Toward the unobvious. Miscellaneous texts*

### Summary

The volume comprises indeed twelve miscellaneous texts representing various research idioms ranging from hermeneutics through intertextuality all the way to deconstruction and poststructural reading, as well as various themes which include: two texts each, devoted to the works of Teodor Parnicki and Witold Gombrowicz, pop culture-related problems (plastic surgery and pornography), cultural and political issues (the problem of Polish socialism), the dialogues of the author with his masters within the framework of literary studies (Ryszard Legutko and Stefan Szymutko), and finally the questions of 19-century Polish masculinity and the considerations about the condition of the contemporary university in Poland.

According to the author, the most important texts are the ones which refer to Parnicki, who is presented as a writer of existence, as a writer of reality – a reality which is always too complex and unbearable *ultra vires*. Another important group of texts are the ones which discuss Gombrowicz. The interpretations of one of Gombrowicz's stories that is presented here (*Zdarzenia na brygu Banbury*) and the final dramatic work of the writer (*Operetka*) are original: Gombrowicz is placed in the space of a debate between the work and the text, where Gombrowicz becomes the supporter of the text, thus preventing the reader from making an interpretative move, as well as a reading of *Operetka* as a dramatic work about some new masculinity (known as atypical masculinity) which is possible in a somehow different way, presented on the basis of references to *A la recherche du temps perdu* by Marcel Proust. These two aspects heretofore were never researched.

The texts which this publication contains present such modes of reading which emphasise the unobvious and the complexity of the phenomena that are described. There are also texts in which the author attempts to take a quasi oblique look into the existing state of research and the state of reflection concerning the questions which are engaged here.





Filip Mazurkiewicz

## *Vers la non-évidence. Textes divers*

### Résumé

Le volume se compose en effet de douze textes divers représentant différentes langues de recherche – de l'herméneutique jusqu'à la déconstruction et la lecture poststructurale, en passant par l'intertextualité – et la thématique différente englobant : deux textes consacrés à la création de Teodor Parnicki et deux à celle de Witold Gombrowicz, problèmes liés à la culture populaire (chirurgie plastique et pornographie), questions culturo-politiques (socialisme polonais), dialogues de l'auteur avec ses maîtres dans le cadre des études littéraires (Ryszard Nycz et Stefan Szymutko), enfin, questions de la masculinité polonaise du XIX<sup>e</sup> siècle et réflexions sur la condition de l'université contemporaine en Pologne.

Les textes les plus importants pour l'auteur sont ceux concernant Parnicki, qui est présenté comme écrivain de l'être, comme écrivain de la réalité toujours trop compliquée et extrêmement insupportable. Un autre groupe de textes concerne ceux traitant de Gombrowicz. Les interprétations de l'un des récits de Gombrowicz (*Événements sur la goélette de Banbury*) et de sa dernière pièce de théâtre (*Opérette*), que l'on présente, sont novatrices : le placement de Gombrowicz dans l'espace du litige entre l'œuvre et le texte (où Gombrowicz se déclare pour ce dernier en empêchant le lecteur de faire une interprétation), et la lecture d'*Opérette* comme un drame sur une nouvelle – et autrement possible – masculinité (appelée masculinité atopique) sur la toile de fond de références à l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* n'ont jamais été analysés au niveau scientifique.

Dans les textes inclus dans la publication, on a présenté de tels modes de lecture qui sont orientés sur la non-évidence et la complexité des phénomènes décrits ; il y a également des textes dans lesquels l'auteur essaie de regarder, pour ainsi dire, en travers de l'état actuel de recherches et celui de réflexions sur les questions y abordées.

Na okładce wykorzystano obraz:  
C.N. Gysbrechts: *Trompe l'oeil. The Reverse of a Framed Painting*

Redaktor: Aleksandra Gaździcka  
Projektant okładki: Anna Gawryś  
Korektor: Joanna Zwierzyńska  
Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2016 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-8012-982-5**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-8012-983-2**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 14,75 Ark. wyd. 12,5  
Papier offset. kl. III, 90 g      Cena 20 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Transparentność postawy autora zamyka go (w mniejszym stopniu jego rozmówców, bo oni, pisząc i badając, zajmują złudną z mojego punktu widzenia perspektywę uniwersalnych, ludzkich podmiotów) w sferze, którą określiłabym jako międzyczas i międzymiejsce interpretacyjne. Filip Mazurkiewicz znalazł się pomiędzy poczuciem, że tak jak dotąd już nie można, a niepewnością, jak można by inaczej. Ta szczególna pauza, moment zawahania, ma w sobie wiele z żałoby, czasem pojawia się w niej rozpacz. Piszący podmiot zajmuje tu dziwną pozycję kogoś, kto stoi na granicy i patrzy na swoich rozmówców, dyskutantów, autorów badanych przez niego tekstów, z mieszanymi uczuciami: szacunkiem dla ich wiedzy i osiągnięć (dla mnie ujmujące jest, że ma tak słaby odruch rywalizacyjny), często z sympatią osobistą, z lojalnością wobec tych, których osiągnięcia ceni, czasem podziwia – tak jest w wypadku Teodora Parnickiego, Leona Neugera, Stefana Szymburskiej, Ryszarda Nycza, Witolda Gombrowicza – a zarazem z rodzącą się świadomością, że raczej nie będzie miał w nich towarzyszy swojej przemiany i wyjścia poza przestrzeń pauzy, w której (chwilowo, mam nadzieję) przebywa.

Z recenzji wydawniczej prof. Ewy Graczyk

Więcej o książce:



CENA 20 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+VAT)	ISBN 978-83-8012-982-5